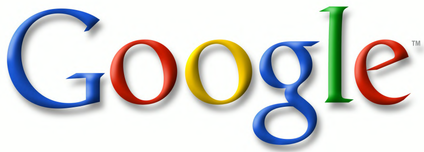
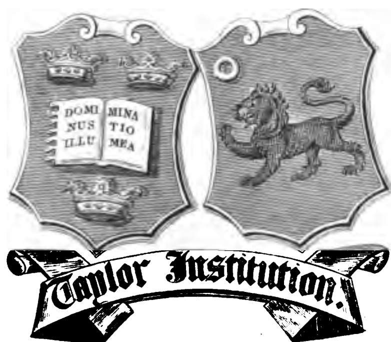





DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.



Guido Aretino flor. c 990 – c. 1050.)
(celebrated as Inventor of our musical Notation)

GUIDO ARETINO

MONACO DI S. BENEDETTO

DELLA SUA VITA, DEL SUO TEMPO
E DEI SUOI SCRITTI

GUIDO ARETINO

MONACO DI S. BENEDETTO

DELLA SUA VITA

DEL SUO TEMPO E DEI SUOI SCRITTI

STUDIO STORICO-CRITICO

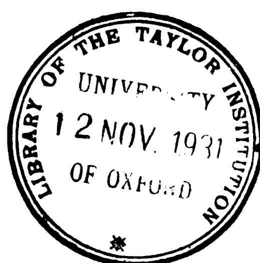
DI

ANTONIO BRANDI



IN FIRENZE
COI TIPI DELL'ARTE DELLA STAMPA
Via Pandolfini, 14 | Via delle Seggiole, 4

1882



LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
12 NOV. 1931
OF OXFORD

ALL'ONOREVOLE SIGNORE

SIG. CONTE ALFREDO SERRISTORI

PATRIZIO FIORENTINO

CAVALIERE DELL'ORDINE MILITARE DI SAVOIA

DEPUTATO AL PARLAMENTO

ILLUSTRE SIGNORE

Qualunque ei sia questo libro che, segnato in fronte del nome Vostro chiarissimo, fa oggi la sua comparsa nel mondo letterario, esso Vi appartiene intero; imperocchè da Voi solo mi vennero pel primo quei migliori incoraggiamenti ed aiuti, senza de' quali non mi sarebbe stato possibile di tradurre in fatto il desiderio lungamente serbato di comporlo.

Di qui nasce ch' io Ve lo dedico, dispensandomi perfino dal chiedervene anticipata licenza; la quale considero appunto mi abbiate concessa fin dal momento che legandomi a Voi col benefizio, inducevate in me l'obbligo di attestarvene pubblicamente la più larga riconoscenza. Gradite adunque l'offerta come attestato sincero di gratitudine somma, e di quella stima verace che del pari Vi professo grandissima.

Sul merito del lavoro ch' io pongo in tal modo sotto

gli auspicii Vostri valevolissimi, non conviene a me il sentenziare; essendochè non sia lecito ad alcuno costituirsi giudice dell'opera propria. Lo farà il pubblico: ma di quello io vo' dire singolarmente, che, pronunziando giudizi sopra materia da lui conosciuta, sa per prova come certi studii non riescano mai compiuti alla bella prima, e costino invece l'occupazione di una vita intera, sebbene lunghissima.

E con ciò non intendo mica di accaparrarmi fin d'ora una soverchia indulgenza del giudice che aspetto, o di forzarlo a tacere su quei difetti dai quali non andrà pur troppo esente il lavoro. Che anzi, se egli mi onori di una critica giusta, quantunque severa, ma serena, ma calma, mi porgerà con questa nuovo e graditissimo lume a ripigliare la parte del cammino non dirittamente percorsa; mi aggiungerà miglior lena a tentar di conseguire completamente quell'unico scopo, che è il solo reclamato dalla storia, dalla scienza e dall'arte.

Queste cose ho volute semplicemente accennare, perchè quanti mi accordarono sin da principio la loro fiducia sappiano in ispecialissimo modo che, essendomi proposto di servire col presente scritto alla solenne circostanza degli onori supremi renduti all'immortale Aretino nella sua stessa Città, io non ebbi la presunzione di far presto e bene; come ora non ho appunto quella di aver pagato con essi e col pubblico interamente il mio debito. Lo farò a Dio piacendo.

Frattanto però, se col mio libro non avrò fatto altro che spingere nel medesimo arringo i più forti d'ingegno e di studii, mi terrò pago eziandio di quest'unico frutto, del quale mi si volesse concedere il merito.

Del resto, due sole caratteristiche mi preme soprattutto che non sieno disconosciute al lavoro: e cioè, quella di una scrupolosa lealtà e diligenza nel trascrivere e nel commentare (secondo mi dettarono la necessità e il criterio) brani storici, o documenti tanto vecchi che nuovi; come l'altra di un amore non esagerato, ma vivissimo e schietto, per le patrie glorie: amore, a dir vero, che più spesso empie le bocche di mille, ed occupa i petti e le fatiche di dieci.

E qui faccio punto; augurandomi per più gradito conforto, o illustre Signore, di non demeritar mai in checchessia la vostra benevolenza, e con essa l'onore di potermi sempre ripetere

Dalla Prioria di S. Martino in Poggio (Arezzo)
nell'agosto del 1882.

Obbligatissimo e tutto Vostro
A. Brandi.

. . . . σοφὸς ὁ πολ -
λὰ εἰδὼς φυᾷ.
Μαθόντες δὲ, λάβροι
Παγγλωσσίᾳ, κόρακες ὥς,
Ἄκραντα γαρυέμεν,
Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον.

PIND., *Olymp.* II.

GUIDO ARETINO

INTRODUZIONE

Sulla nascita, e sopra altre particolari vicende della vita di Guido Aretino. - Quali i documenti, le tradizioni e le memorie. - Cause delle oscurità incontratevi. - Perchè convenga esaminare i tempi anteriori al nostro lavoro. - La cronaca e la storia. - Motivi principali che le resero manchevoli. - La temuta fine del mondo. - Il difetto della carta e l'Egitto. - Come si aprisse il secolo x e quale si mostrasse fin oltre la sua metà. - Roma, i monasteri e le biblioteche. - Come il massimo della decadenza preannunzi generalmente il risveglio alla civiltà. - I primi sintomi del secolo in discorso. - Quando, e come si manifestassero. - I Sassoni in Italia. - Giovanni XII, e l'intervento straniero. - Quali giudizi e quali distinzioni debbano farsi in proposito. - Ottone I e un periodo di storia tedesca. - Gli altri due imperatori Sassoni. - Come, e quanto giovasse il loro dominio al futuro incivilimento italiano. - Primi tentativi delle lettere e delle arti a risorgere. - La storiografia e le scienze sacre nel settentrione. - Sull'Aventino di Roma. - In città. - La biografia di S. Adalberto. - Le cronache e l'abbadia di Montecassino. - I Religiosi Benedettini a Clusa in Piemonte. - Pavia. - Parma. - Mantova. - Genova. - Toscana e le sette abbadie di Ugo Marchese. - Gli operatori più efficaci del risveglio morale italiano. - S. Nilo e S. Romualdo. - Quali si mostrino i periodi storici dell'età di mezzo. - Come giovi meglio distinguerli, e perchè fu parlato in ispecie della seconda metà del secolo decimo.

LIBRO PRIMO

DALLA NASCITA DI GUIDO FINO AL PUNTO NEL QUALE SI TOCCA DELLE PRIME MANIFESTAZIONI DEL SUO GENIO MUSICALE

Nascita di Guido. - Da che possa con migliore certezza cavarsene l'epoca precisa, o approssimativa. - Un documento che verrà discusso a suo tempo. - Si stabilisce intanto come avvenuta nel 992. - La patria di Guido. - Testimonianza di uno scrittore dell'epoca. - La tradizione universale. - Quali altre ragioni la rendano certissima. - Impossibilità di ritrovare la casa, ove nacque e dimorò nei primi anni. - Sull'epigrafe che ne indica una come tale. - I progenitori di Guido - Ricerche, incertezze, probabilità. - Qual sia il mezzo per raggiungere possibilmente il vero. - Gli Ottaviani e i Donati. - Quali i ricordi storici delle due famiglie Aretine. - Quale delle medesime si debba preferire. - Riflessioni sui documenti ai quali si appoggiano gli opinanti. - L'epigrafe che fa Guido degli Ottaviani. - Il documento in favore dei Donati. - Suoi motivi di credibilità. - I cognomi in Italia. - Come, quando, e dove per la prima volta usati. - I Donati appariscono veri progenitori di Guido. - Ciò che sia meglio e di maggior interesse il ricercare. - Si torna alla storia del tempo. - I primordii del secolo XI. - Vicende e stato politico dell' Italia. - L' ultimo imperatore Sassone. - L' elezione d' Arduino. - Nuovi torbidi che non arrestano il progresso morale e intellettuale. - Il volgare eloquio. - Espressione enfatica, ma leggiadra, di Varchi. - Le lettere, le scienze, e le arti liberali. - Causa principale del loro risveglio. - Chi prestasse loro il miglior motivo d'incremento. - La Toscana superiore alle altre parti d'Italia. - Arezzo. - Povertà ed incertezze de' suoi ricordi storici, su questo periodo di tempo. - Quali sono le più certe memorie di Guido fanciullo. - Sua partenza dalla città nativa. - Quali si offrissero allora come migliori luoghi d'educazione civile, religiosa e scientifica. - Montecassino e Pomposa. - Scopo principale dell' uno e dell' altra. - Perchè Guido, o i genitori di lui, dovessero preferire la seconda. - Ragioni di toccare della storia di quest' Abbadia, dell' isola Pomposiana, e dei cambiamenti subiti. - Autori che la descrivono. - Origine del Monastero e suoi primordii. - Suoi ingrandimenti. - Le donazioni e i privilegi dei papi e dei principi, e le contese di questi con i ve-

scovi. - I due ultimi Ottoni e il terzo Arrigo. - L'abbate Guidone. - Sue memorie biografiche. - Martino e Giuliano monaci. - Prognostici su Guidone. - Coincidenza singolare. - Il nuovo abbate e il nuovo alunno. - Età, e ingresso di Guido a Pomposa. - Opinione di Pezio. - I monasteri in quest'epoca. - Il monachismo, come una delle forme del cristianesimo. - Pomposa sul 1000. - Il nuovo tempio indica lo stato delle arti. - Come il monastero funzionasse veramente da luogo d'educazione. - Disciplina severa. - Una prova bizzarra del marchese Bonifacio. - Guido fra gli alunni. - Come si verifichino, e perchè, certe lacune nella vita dei grandi uomini, se monaci. - Perchè manchino i particolari sugli anni primi di Guido. - Quali vantaggi per la storia dell'Umanità darebbe uno studio sulla infanzia o sulla puerizia. - Se Guido abbia dati precocemente segni del suo genio. - Natura della educazione claustrale. - Silenzio sul primo periodo della vita di Guido. - Quando, e come il suo genio si manifesti improvviso. - Le prime contrarietà sofferte, ne danno per la storia le prime testimonianze. - Come intanto si possa colmare con vantaggio una lacuna, nel racconto della sua vita.

LIBRO SECONDO

COMPENDIO STORICO DELLA MUSICA DALLE ETÀ PIÙ REMOTE A GUIDO D'AREZZO

Le origini. - La favola e la storia veridica. - Perchè vi entri la prima. - Per quali ragioni convenga farne tesoro. - La musica nacque con l'uomo. - Opinione di Lucrezio. - Suoi versi in proposito. - L'uomo ha per eccellenza il genio imitativo. - Il metallo nella riproduzione dei suoni. - La Mitologia e la Bibbia. - Personaggi favolosi e personaggi reali. - La musica esercitata dapprima nel canto e nel verso. - Quali vie abbia percorse per giungere agli ultimi stadii. - Perchè se ne ripigli la storia dalle origini. - I più antichi cultori della musica. - Indiani. - Cinesi. - Egiziani. - Èbrei. - Greci. - Come gli ultimi la legassero in eredità all'occidente, e all'Italia in ispecie. - Storia e favola. - Le origini di quest'arte secondo gli Indiani. - Loro teorie e costumi. - Paragone della loro scala con la nostra. - Gli Egiziani e la loro arte elementare. - Diodoro Siculo. - Clemente Alessandrino e Plutarco. - A che mirasse il divieto degli

Egiziani circa la musica. - Dove fosse utile, e dove fosse nocivo. - I Greci e gli Ebrei. - I loro storici ricordi alternativamente esposti. - Le prime date nella musica Greca. - Cecrope, Cadmo, e i misteri Samotraci. - Iogni suonatore d'arpa. - Apollo. - Teseo. - Orfeo. - Anfione e Lamiro di Tracia. - Il popolo Ebreo emulo delle tradizioni Elleniche. - La musica si sveglia con la monarchia; ma i primi cenni ricorrono dal Patriarca Giacobbe. - I cantici di Mosè e di Debora. - La musica con David e con Salomone. - Decade con la morte di quest'ultimo. - Che cosa sopravanzi della musica ebraica. Di nuovo alla Grecia. - Altri musici celebri. - Siagro. - Talete di Creta. - Ficino e Saffo. - Pitagora solleva la musica all' onore di scienza. - Invenzione del Monocordo. - Il secondo periodo luminoso dei Greci. - Decadenza della scuola Pitagorica. - Aristosseno di Taranto, e le due scuole. - Le guerre cacciano l'arte dalla Grecia. - Viene a Roma con i respettivi cultori. - Il cristianesimo restauratore dell'arte musicale. - Da chi venissero i primi impulsi. - Il popolo e il canto. - Come lo adoperassero i primi seguaci del Nazzareno. - I primi maestri. - Tertulliano. - Clemente Alessandrino e Origene. - Prima scuola di canto in Roma. - Con l'accrescersi dei credenti si diffonde il canto. - La musica e il canto ecclesiastico hanno per più secoli una storia sola. - I primi tentativi a ricostituirsi arte, si riannodano per la musica al canto ecclesiastico. - S. Damaso e S. Zaccaria. - Le scuole di S. Ambrogio e di S. Gregorio sono le più interessanti nel medio evo, fino a Guido Aretino. - Del sistema ambrosiano e delle sue vicende. - Adottamento generale. - In che consistano veramente le sue speciali caratteristiche. - Divisione della scala per Tetracordi. - A che cosa mirasse S. Ambrogio. - La corruzione dell'arte lamentata da uomini santi. - Delle seguenze, e soppressione delle neume. - Il canto ambrosiano distinto dal romano. - Loro differenza. - Il punto di contatto fra il sistema di S. Ambrogio e quello di S. Gregorio, in che differiscano fra loro. - Una specialità del canto ambrosiano. - Intorno ai principii fondamentali del medesimo. - Quanto ne durassero gli splendori. - Tornano a rivivere gli ornamenti sbanditi della Melopea. - Gli abusi muovono S. Gregorio ad occuparsi di canto. - Segue le orme di S. Ambrogio. - Tiene ferma l'abolizione del ritmo. - Se apparisse allora genere di musica profano, distinto dal sacro. - S. Gregorio si tiene nella cerchia spirituale, e serba le note di eguale durata. - Come possa esprimersi il suo sistema con le note moderne. - Altre

innovazioni dell'illustre pontefice. - Come Guido Aretino confermi talune cose, dette da S. Gregorio. - Quanto deviarono le sorti del canto gregoriano. - Nuovi riformatori sull'esempio di S. Gregorio. - Leone II, Benedetto II, Sergio I ed altri. - Come tutto concorra a stabilire la Chiesa promotrice e incoraggiatrice dell'arte musicale. - Quale si mostri il canto nel secolo VIII. - Dispute intorno al medesimo. - Giudizi di un anonimo Cassinese. - Il risveglio di siffatto studio nel IX e X secolo. - Italia, Germania, Francia e Inghilterra. - I concilii. - Effetti dei loro canoni e precetti sul canto. - Crescono sempre le tendenze a coltivarlo, ma apparisce tuttavia la mancanza del Genio che le fecondi. - Quale importanza abbiano gli scrittori vissuti nei due secoli sopraindicati IX e X. - Il solo canto che possa chiamarsi nuovo, fino a tutta la prima metà di quest'ultimo. - La voga che acquista sullo spirare del medesimo. Quali deduzioni se ne possano cavare. - Il moto progressivo apparisce migliore e più distinto all'aprirsi del secolo XI; e sembra preannunziare le opere immortali del genio di Arezzo. - Gregorio V e la sua scuola. - Si parla per la prima volta di un canto distinto col nome proprio di musicale. - I Benedettini secondano efficamente le premure del pontefice Gregorio. - Che cosa narrino in proposito le cronache dei Bollandisti. - La storia dei Benedettini di S. Marco. - Il triunvirato delle scienze. - Adelmaro scolastico e gli illustri contemporanei. - Con questi facciamo capo al secolo di Guido Aretino. - Silvestro II, e i più celebri predecessori e contemporanei di Guido. - Ermanno Contratto. - I due Remigi. - Giovanni di S. Mattia e Bernone Augiense. - La gloria del vero trionfo nell'arte, riserbata al genio Italiano. - Perchè si renda necessario di tornare a suo tempo sull'intero organismo musicale greco, dopo Pitagora e Aristosseno. - Umiltà e schiettezza di Guido nel delineare e distinguere i proprii meriti dagli altrui. - Come prevenga così anticipatamente i suoi detrattori. - Abbandono della storia musicale, e ritorno a quella di Pomposa.

LIBRO TERZO

NEL QUALE SI COMINCIA DAL PERIODO PIÙ SPLENDIDO DEL MONASTERO POMPOSIANO, FINO ALLA PUBBLICAZIONE DEL MICROLOGO DI GUIDO

Pomposa nel periodo più rigoglioso della sua vita. - La quiete turbata, e le cause principali del turbamento. - La eterna lotta del bene e del male. - Impossibilità di evitarla, ma possibilità di vincerla. - La copia dei beni terreni, e i meno retti desideri di alcuni monaci, più che le invenzioni di Guido, generano i mali umori. - Come adoperasse le ricchezze l'abbate Guidone. - Nuove celle e nuovo tempio. - Inquietudini interne e vessazioni esterne. - Eriberto arcivescovo di Ravenna. - La santità dell'abbate scongiura la tempesta. - Le dissensioni, per causa di nuovi sistemi di canto, agitano i monasteri d'Italia, anche prima delle manifestazioni di Guido. - In che consistessero veramente. - Quali le vorrebbero far credere gli spogliatori di Guido. - Si ricordano le turbolenze di Montecassino. - Pomposa ne dà pur essa gli esempi. - Qual fosse per essa la vera cagione, e quale il pretesto a nasconderla. - Le nuovità di Guido sembrano generare i dissensi nella Comunità. - Come questi ingagliardiscono, e costringono l'abbate al licenziamento di Guido. - Come debba giustificarsi l'operato di Guidone, per non offendere la dignità del superiore e la santità del monaco. - Contradizioni e bassezze di un biografista nostro concittadino. - Come si respingano, si condannino, e ne rimanga sempre più giustificata la condotta dell'abbate. - La sentenza d'esilio. - Come e quanto potesse affliggere Guido. - Paragone che egli fa di se stesso. - L'esilio non fu volontario, ma imposto. - Non rubiamo l'arte ai novellieri. - Le fantasie del ricordato biografista. - Supposizioni possibili, e contradizioni da evitare. - A quale anno debba riportarsi la partenza da Pomposa. - Calcoli matematici. - Perchè necessiti farli minutamente, per determinare con precisione questa ed altre epoche della vita di Guido. - Giunge in Arezzo sui primi dell'episcopato di Teobaldo. - La pubblicazione del Micrologo. - Come se ne possa trovare l'anno, e come serva di prova a stabilire altre date cronologiche. - Si convalida l'anno della nascita. - Valore della nota di chiusura del Micrologo, apposta dal Baronio e da Kir-

cher. - Si restringono in un quadro sinottico le epoche fin ora ricercate. - Questione necessaria a discutersi per raffermarle. - Gerberto, e il supposto viaggio di Guido a Brema. - Fonti storici dai quali lo desume lo scrittore tedesco. - Si riportano testualmente. - Stanno contro l'affermazione di Gerberto, anche cronologicamente. - Non provano che il Guido in essi ricordato sia il nostro. - Per quali altre ragioni venga distrutta la supposizione dell'Aretino a Brema. - Una storica circostanza, e una frase di Guido, che possono aver dato motivo a crederlo. - L'esistenza di più Guidi nell' epoca istessa dell'Aretino. - Sue parole con troppa larghezza interpretate. - Un'iperbole giustificata, e l'esattezza nell'iperbole. - Ultimo argomento sulla questione. - Perchè da Pomposa Guido dovesse trasferirsi direttamente ad Arezzo. - Contro Angeloni. - Argomento di ordine morale. - Guido in Arezzo. - Sul primo asilo di Guido in città. - Se egli abbia dovuto preferire un monastero, e quale. - Come si accordi con questo una sua dichiarazione a Teobaldo. - In quali condizioni si trovassero i monasteri rispetto ai vescovi. - I monaci vagabondi non tollerati. - Guido e Teobaldo. - Disposizioni d' animo, di mente e loro tendenze. - In quali favorevoli circostanze giungesse Guido in Arezzo. - La nuova cattedrale. - Preparativi per la traslazione del corpo di S. Donato martire. - Di qual natura fossero. - Il canto ecclesiastico. - Teobaldo superiore e discepolo. - Resultati felicissimi. - Come la fama di Guido dovesse diffondersi rapidamente. - Pubblicazione del Micrologo.

LIBRO QUARTO

NEL QUALE SI TRATTA DELLE INVENZIONI E DEL SISTEMA DI GUIDO MUOVENDOSI DAL FONDAMENTO DEL SISTEMA GRECO

Si adempie la promessa di tornare alle fonti greche. - Necessità e ragione di conoscerle. - Compendio del sistema greco. - Il Tetracordo, base principale dell' edifizio musico, unanimemente ammesso dai Greci. - Come si componesse. - Tetracordo di Pitagora. - Come altri musici dissentissero sulla quantità o tenore del tono e del semitono. - Architа Tarentino - Aristosseno. - Eratostene. - Didimo e Tolomeo. - Loro sistema di esprimere con ragioni aritmetiche gl' intervalli. - Speculazioni scientifiche, infruttuose. - Sistema massimo dei Greci. -

Tetracordo diatonico e cromatico. - Diversità di opinioni intorno alle ragioni numeriche dei medesimi. - Delicatezza estrema dei cantori greci. - Tetracordo enarmonico. - Delle tre scale, diatonica, cromatica, enarmonica. - In qual modo ne abbiano discorso antichi scrittori. - Altre parti della Grammatica musicale greca. - I modi e le metabole. - Effetti attribuiti ai modi. - Come possano questi considerarsi. - Motivi degli apprezzamenti diversi che se ne fecero. - Che cosa fossero le metabole, e loro differenti specie. - La semiografia. - Si tace della parte rettorica. - Necessità di un cenno sull'Armonia. - Significato datole dai Greci. - Se la conoscessero quale noi l'intendiamo. - Che cosa significhi il vocabolo, preso nella sua generale accettazione. - Aristide Quintiliano. - Un passo di Platone. - Come si debbano intendere in proposito Aristosseno ed Euclide. - La musica a suoni simultanei nei trattati dei Greci. - Sinfonie di quarta e di quinta, ai tempi di Plutarco. - Dei più celebri musici, che precedettero immediatamente Guido. - Ubaldo monaco Benedettino, e i di lui meriti principali. - Oddone di Cluny. - Suoi trattati, e quale di essi abbia maggiore importanza. - Il Dialogo, o Enchiridion, raccomandato da Guido. - Falsa opinione di quelli che lo attribuiscono a Guido stesso. - L'Angeloni e Kiessevetter. - Tritemio e Gerberto. - Riflessione nostra. - Si esamina l' opera in questione. - Quel di meno che essa contenga, posta a confronto con l' opera di Guido. - Perchè questi abbia potuto raccomandarla tuttavia agli studiosi. - Dove abbia seguito Oddone. - Un tonario di quest' ultimo ed uno dell'Aretino, non ci traggono a confondere i meriti dei due musici. - Non provano assolutamente (come vuole Gerberto) che vivessero contemporaneamente, o che gli scritti di Oddone fossero almeno posteriori. - Insufficienza della prova del Gamma. - Si ricerca il significato reale di alcune espressioni di Guido e di Oddone. - Che cosa intendesse Guido di stabilire con certe parole. - Conclusione sopra Oddone ed altri Latini dei bassi tempi. - Guido solo iniziò il vero periodo di rinnovellamento sull'arte musicale. - Come operino in questo i veri Genii. - Come operò Guido medesimo. - Ritenne dell' antico quanto poteva giovare al nuovo sistema. - Il Micrologo lo dimostra. - Si viene ai particolari delle rinnovazioni fondamentali. - Guido si muove dal Tetracordo. - Modificazione e ampliamento. - L'Essacordo, o sistema di sei suoni. - Si forma con l' aggiungimento di una corda. - È contrassegnata col greco Γ. - Dalla lettera prende nome la nuova scala. - Guido contrassegna le corde accidentali del Tetracordo Synemenon. -

Dal sistema massimo dei Greci escono tre Essacordi simili. - Sono conservate le tre proprietà del canto antico (natura, bequadro e bemolle). - Le lettere generatrici delle chiavi. - Un espositore del sistema di Guido, nella persona del Vicentino. - Se l'Aretino si fosse già formato il sistema di sei suoni, quando notò la proprietà diatonica, ascendente di un grado, delle sillabe *Ut-Re* ecc. - Del solfeggio di Guido. - Come rimanessero disposti gli Essacordi principali. - Pel solo metodo di solfeggiare, meriterebbe Guido l'elogio di restauratore della musica. - Come non glie lo contestino quegli stessi che lo rigettano. - Il padre Sacchi. - L'Eximeno, dotto interpetre del sistema Guidoniano. - Di nuovo il padre Sacchi. - Un critico demolitore della gloria di Guido, ossia Fétis. - Che cosa conceda all'Aretino. - L'Italia terra dei morti, che fa scuola ai vivi. - Forkel e Brossard. - Rousseau, secondo Fétis. - Sulla invenzione, o meglio, sull'uso del Γ. - Errore del ricordato Francese. - Sempre delle opposizioni di lui. - L'ingegno di Guido vòlto alla sostanza delle cose, non ai nomi. - Perchè amasse tuttavia di conservarli. - A chi attribuisca Fétis la congiunzione delle lettere alle sillabe. - Si nega a Guido anche la volontaria introduzione di queste. - Confessione del critico, a favore del nostro musico. - Ingiusta ed infruttuosa spogliazione. - Come la critica conduca a sviluppare ordinatamente il sistema di Guido. - Nuove opposizioni, che si credono contenute nelle opere istesse. - Parole di Guido e conseguenze che se ne tirano. - Un Codice di Montecassino. - Sempre sull'adottamento delle sillabe *Ut - re - mi* ecc. - Se tutti i Genii inventori abbiano sempre conosciute fin l'ultime applicazioni dei loro trovati. - Dove stia il vero e principal merito dell'inventore. - Nuova risposta a Fétis. - Se Guido, come fu già stabilito, abbia voluto portare veramente a sei i suoni della sua scala. - Se pensò invece di formarne una conforme alla moderna. - A proposito di Giovanni Cotton. - Conclusioni sull'Essacordo. - Si convalidano gli esposti criterii con giudizi di autorevoli scrittori. - Esposizione testuale del Vicentino. - Da quali precetti di Guido si parta l'espositore. - Si riportano testualmente. - Prosegue il Vicentino. - Si producono i giudizi di altri scrittori. - Sigeberto. - Galilei. - Zarlino. - Suo giudizio attendibile. - Kircher. - Sue convinzioni formate sulle opere istesse di Guido. - Come debba intendersi quest'autore, dove parla del Γ. - Altre affermazioni. - Come conclude l'Angeloni. - Di Kiessewetter. - Osservazioni sopra alcune frasi del medesimo. - Sullo stato della musica antecedentemente a Guido. - Come si possa rispondere all'istesso autore

tedesco. - Altre parole di Guido in proposito. - Quali secondo Kiessewetter siano le invenzioni negate a Guido. - Sulle sillabe in ispecie. - Come con Guido medesimo si risponda a nuovi dubbi e obiezioni. - Come di Guido sieno stati maggiori i precetti orali, che non gli scritti. - Conseguenze che ne nacquero. - La solmisazione. - Risposta ad altre obiezioni. - L'Angelini-Buontempi. - Sua opera sulla musica. - Non giova l'esame di questa. - Girolamo Tiraboschi. - Contradizioni apparenti de'suoi giudizi. - Loro valore. - Si continua l'esposizione del sistema di Guido, col proseguire a cercarne le nuovità musicali. - Come parli il Vicentino della Mano Armonica. - Del bemolle e del bequadro. - Delle lettere per uso di chiavi. - Delle linee.

LIBRO QUINTO

NEL QUALE SI PROSEGUE LA ESPOSIZIONE DEL SISTEMA E DELLE INVENZIONI MUSICALI DI GUIDO

Come la musica non sarebbe giunta alla sua perfezione, senza una specie di algebra per iscriverla. - Necessità provatane fin dall'origine. - Resultati efficaci ottenuti da Guido. - Le linee e le chiavi. - Da quali concetti muovesse logicamente Guido nell' introdurle. - Suo studio nel semplicizzarne l'applicazione. - Quale importanza attribuisca loro l'inventore. - Diversità di pratica nell' applicazione delle istesse, e da che possa esser derivata. - Qual posto occupassero le linee colorate, ossia quelle delle chiavi principali. - In qual modo, e da chi, siasi cercato di diminuire anche in ciò la gloria di Guido. - La scuola tedesca e quella francese. - Il critico Fétis. - Insussistenza delle prove adoperate a spogliare l'Aretino del suo merito principale. - Si considerano quelle tratte dall'esistenza di alcuni codici notati. - La paleografia adoprata a determinare le epoche con precisione. - Gli studi e le asserzioni di Coussemaker intorno alle linee. - Come ne esponga la nascita, lo svolgimento, e qual merito conceda a Guido in proposito di queste. - Da qual punto sarebbe necessario muoversi, per trovare la verità storica sulle conclusioni del prelodato Francese. - A che si limitino le nostre osservazioni. - Si risponde a Coussemaker con le sue stesse parole. - Nuovi dubbi e nuove ragioni per non accogliere la sua dottrina in questa parte. - Testimoni non sospetti, che difendono Guido. - Gerberto ed altri. - Vantaggi delle due discorse in-

venzioni. - L' alfabeto musicale, o i segni di notazione, dopo l' introduzione di quelle. - Come dovettero semplicizzarsi da Guido medesimo. - Quali documenti e monumenti starebbero meglio a provare la modificazione dei segni in discorso. - L'Antifonario. - Possibilità di ritrovare l' autografo. - Se ne annunzia la scoperta. - Auguri di felice successo, e casi ed esempi di contrario resultato. - Si torna al sistema di notazione attribuito a Guido. - Su quali argomenti il sempre celebre Fétis neghi a questo un sistema di segni tutto suo. - Si combatte Fétis con Fétis. - Ragioni possibili dei sistemi diversi di note, che si riscontrano nei varii scritti delle opere di Guido. - Conclusione. - Insufficienza del punto, a indicare il valore della nota rappresentata. - Quale arme se ne facciano i meno benevoli a Guido, e come si può loro rispondere. - Se esistessero nel canto ecclesiastico segni di durata delle note, e quali. - Testimonianze di Ubaldo, di Guido e di altri. - Prove di fatto. - Si riscontra come la sola misura precisa del valore era quella che mancava. - Modo escogitato per riparare al difetto. - Modificazioni succedute nel punto. - Caratteri musicali. - Non è la sola semiografia quella che si modifica. - L' Essacordo e le altre invenzioni di Guido. - Come peraltro ne risulti sempre la eccellenza e la fecondità dei primi concetti. - Il moderno sistema fondamentale dell' ottava. - Come si trovasse compresa negli stessi Essacordi dell' Aretino. - Esempi. - Le chiavi. - Loro trasformazioni. - La gloria prima d' inventore, serbata sempre a Guido. - Nuova risposta ad una opinione di Fétis. - Il solo merito che egli attribuisce all'Aretino. - Il metodo. - Natura di quello che egli concede a Guido, per spiegarne la fama. - Si trascrivono le parole del critico, e si esaminano punto per punto. - Una contradizione del medesimo. - La forza della verità. - Una parentesi sulle scuole di canto. - Le ultime conclusioni del Fétis sul metodo, e le nostre. - Un dilemma inevitabile. - La critica partigiana e le contradizioni del demolitore di Guido. - Come cerchi diminuirne la gloria, anche rispetto al metodo istesso. - Dell' armonia. - Come l' intendesse Ubaldo, e della di lei origine. - Diafonia. - Quali modificazioni vi abbia portato Guido. - Sua definizione, e di quale specie parli nel suo Micrologo. - Esempi che ne porge. - Delle due specie di Diafonia. - A movimenti mescolati, cioè, e a movimenti simiglianti. - Quale abbia il primato per parte dei didascalici. - Di Giovanni Cotton. - Sua definizione e sue regole. - Quali fatti principali si possano constatare dalle notizie sulla dia-

fonia. - Come influissero sull'Armonia, e da quale epoca ne cominci propriamente la storia. - L'opera di Coussemaker. - (*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*). - Dottrina dell'Armonia insegnata dopo Guido. - Meriti che egli ebbe anche su questa parte musicale. - Come l'ordine e il nesso logico delle invenzioni di Guido, ci abbiano condotto a discorrerne senza interruzione. - Si torna al racconto biografico.

LIBRO SESTO

DALLA CHIAMATA DI GUIDO A ROMA ALLA DI LUI MORTE

Se nei primi cinque lustri del secolo XI potessero aver cambiato le condizioni morali della società e delle scienze. - Di Giovanni XIX e dell'antecessore fratello Benedetto VIII. - Nuove testimonianze a favore di Giovanni. - Chiamata di Guido a Roma. - Partenza dell'Aretino dalla sua città nativa. - Confronto dei due viaggi tra loro. - Cioè, da Pomposa ad Arezzo, e da Arezzo a Roma. - Convenienza di una compagnia d'onore. - I veri compagni di viaggio. - Perchè di due soli faccia parola Guido medesimo. - Pietro Proposto e Grimaldo, o Grunvaldo, abbate. - Chi furono gli altri che si unirono a Guido. - Il documento che appoggia la nostra opinione. - Come possa stabilirsi con questo l'epoca del viaggio. - L'imperatore Corrado e i suoi viaggi a Roma. - Gli anni successivi al 1027. - Obiezione che potrebbesi fare al documento in esame. - In qual modo si possa favorevolmente risolvere. - Circostanze che avvalorano la nostra conclusione. - Come si spieghi una contradizione apparente, desunta da alcune parole di Guido. - Condizioni fisiche di Roma. - Nuove circostanze storiche che avvalorano l'opinione dell'andata di Guido a Roma nel 1027. - Le accoglienze del pontefice narrate dall'Aretino medesimo. - Come non sia lecito ricorrere neppure per questo ai voli fantastici. - Guido lascia Roma. - Sua visita colà all'abbate Guidone. - Sue promesse di ritorno a Pomposa. - I buoni e i cattivi interpetri del carattere morale di Guido. - L'ultima pagina autobiografica. - Suo vero significato, e quello diverso che le attribuiscono coloro che ne ambiscono la più stretta fratellanza. - Perchè faccia d'uopo ritornare alla polemica e alla critica. - *Unicuique suum*. - Gli annalisti Camaldolensi. - Perchè si estimino general-

mente le loro compilazioni, come la sola fonte autorevole intorno alle vicende personali di Guido. - Dubbi dei precitati annalisti. - La professione religiosa dell'Aretino fatta a Pomposa. - Mittarelli e Costadoni. - Testimonianze di Fortunio e di Iacobilli. - Insufficienza delle medesime, e imbarazzo confessato dagli scrittori in parola. - Il loro dubbio nella certezza. - Un' argomentazione troppo spinta. - Essere e non essere. - Possibilità accennate da loro, le quali si contradicono. - Che cosa invece avrebbero dovuto chiarirci i nostri annalisti. - L' ultimo argomento di Mittarelli e risposta al medesimo. - Analisi di un periodo della lettera di Guido a Michele Monaco Pomposiano. - Perchè l'Abbate potesse consigliare, e non imporre all'Aretino il ritorno al suo monastero. - Conseguenze dei dubbi sparsi dai Camaldolensi. - La genuina epigrafe del quadro di Avellana. - Prova sicura che non la conobbero di propria vista quanti la riprodussero fin qui. - Rettificazione della variante dataci. - Valore del quadro che la contiene. - Altre circostanze della vita di Guido, negate, o messe in dubbio. - Sull' incontro dell'abbate Guidone da noi stabilito a Roma. - Il solo Angeloni ne dubita. - Quali ragioni distruggano il suo dubbio, fondato sopra alcune espressioni dell'Aretino. - Valore reale delle medesime. - Si rileva dai fatti e dalle circostanze narrate nella lettera. - Nostre riflessioni, e perchè ci troviamo condotti a farle. - Quanto tempo Guido possa essersi trattenuto in Roma, e perchè dovesse qui e non altrove incontrare l'Abbate. - Come la precitata lettera non dia luogo a dubitarne. - Riassunto generale della medesima. - Una storica circostanza che conferma essa sola due fatti stabiliti. - Riflessioni che al medesimo scopo suggeriscono alcune parole di Sigeberto, sopra Guido d'Arezzo. - Ritorno dell'Aretino alla sua città nativa. - Ne tace la generalità dei biografisti e degli storici. - Con qual documento alla mano, e per quali argomentazioni si possa dare come certissimo. - Si torna ad esaminare la nota lettera. - Un ultimo argomento induttivo, per chi potesse ancora desiderarlo. - Guido, ricondottosi in Arezzo, prosegue gli studii e le pubblicazioni sul canto. - Prove di fatto. - Dell' operetta inviata a Michele, avente per titolo: *De Ignoto Cantu, o ad cantum inveniendum.* - Ordine cronologico da stabilirsi nella pubblicazione degli scritti di Guido. - Le Regole Ritmiche e l'Antifonario. - Il Micrologo. - Dove sia stato composto. - Un terzo scritto avente per titolo: *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu, in Antiphonari sui prologum prolatae.* - Le ultime ricerche sulla

vita dell'Aretino. - Quanto tempo rimase in Arezzo, dopo il ritorno da Roma. - Fu Pomposa che veramente lo raccolse dopo i trionfi? - Quanto tempo visse ancora alla gloria dell'arte musica? - Convenienza di non trascurare siffatte domande. - Un documento storico che avrebbe potuto fornirci un qualche lume. - Motivi, al contrario, della sua manchevolezza, e preciso valore attribuitogli. - Un nuovo documento storico, del quale usano e abusano i Camaldolesi. - Esame del medesimo; ma in ispecie della parte, sulla quale i Camaldolesi precitati fondano il dubbio della venuta di Guido a Camaldoli. - Della formula di soscrizione, la quale genera nei medesimi il dubbio accennato. - Esame minuto che occorre farne. - Inverisimiglianze circa il dubbio stesso. - Deduzioni più probabili per ognuno, e che divengono, secondo noi, certezza. - Costumanze delle famiglie religiose che non ci vietano di crederlo. - Si cerca di risolvere la seconda delle sopra formulate questioni; se cioè Guido siasi veramente ricondotto a Pomposa. - In qual modo si oppongano anche a questo i ricordati Annalisti. - Non potendo far Guido eremita di Camaldoli, tentano farlo priore di Avellana. - Contradizioni non avvertite dai medesimi, o non volute avvertire. - Con quale animo e per qual fine non odioso, ci disponiamo a combattere anche quest'ultima delle loro asserzioni. - Qual sia la prova di cui si valgono gli scrittori Camaldolesi per istabilire il priorato di Guido all'Avellana. - La reticenza di un nome, per parte di S. Pier Damiani, sembra che costituisca il principale argomento d'appoggio. - I cataloghi dei priori d'Avellana. - Autorità che si può loro concedere. - La tradizione. - Si affidano principalmente a questa, Iacobilli, Razzi, e Grandi. - Come e quando sarebbe Guido divenuto priore, secondo i preannunziati cataloghi. - Contradizioni che risultano da giusti confronti. - Nuove ed ultime prove dei nostri scrittori, per negare il ritorno di Guido a Pomposa. - Oscurità dai medesimi ostentata. - Luce che la dirada, tratta dalle stesse parole di Guido. - Altre frasi dell'Aretino, che, a giudizio dei seguaci di Romualdo, stabilirebbero la conferma dei cataloghi più volte citati. - Come invece si ribellino evidentemente allo scopo a cui vengono adoperate. - Disciplina pratica del monastero di Avellana. - Odinot e Possevino, scrittori monastici. - L'ultimo baluardo di difesa a sostegno delle opinioni dei Camaldolesi. - Come anche questo si ricerchi in alcune espressioni di Guido. - Inverisimiglianza, e falsità delle conseguenze arbitrariamente dedottene. - Che cosa veramente significhi l'espressione Guidoniana:

« *Nobis alpestribus.* » - Variante della medesima, contenuta in alcuni codici reputati i migliori. - Nuovo sostegno cercato nei versi di Donizone che riguardano l'Aretino; e come eziandio questi si possano meglio applicare a Pomposa, luogo prescelto nuovamente da lui. - Si riproduce di nuovo la testimonianza del quadro d'Avellana, per non volerlo ritenere. - Come il quadro in parola stia sempre a combattere l'opinione contraria degli annalisti. - Sull'abito col quale viene effigiato l'Aretino. - Incongruenze dell'artista pittore. - Laderchi e Capecelatro. - Non esiste assolutamente prova di sorta, per far Guido Avellanese. - Ragioni di Kiessewetter non abbastanza valide. - Quali sieno invece le migliori e le ultime nostre. - Conclusioni intorno all'ultima dimora monastica di Guido. - Un appello all'opera industre degli archeologi. - Come non rinunzieremmo alle nostre opinioni, anche nel caso di un resultato negativo, e fino a scoperta di nuovi documenti. - Perchè tacciano gli annali dei Benedettini sopra questi ed altri particolari della vita di Guido. - Sull'epoca della sua morte. - Da quali fatti si possa ricavare, mancandoci esatti necrologii. - La visione dell'abbate Guidone, narrata da un condiscepolo suo ed anonimo scrittore della di lui vita. - Se i documenti dei Benedettini di Pomposa e di altre famiglie ne confermino l'avveramento. - La serie degli abbati Pomposiani, varia e confusa. - Chi apparisca come successore di Guido Ravennate. - I Guidi, abbati coadiutori ed effettivi. - Un Guido che può essere l'Aretino. - Qual'è il fatto più certo che prova la morte del nostro musico, come avvenuta intorno alla metà del secolo undecimo. - Ragionevolezza di non supplire al difetto di una data storica, con un documento immaginario ed apocrifo. - Desideriamo a chi vorrà continuare nelle ricerche biografiche di Guido, migliori resultati. - Avvertenza indispensabile a chi desideri notizie più sicure e più certe. - Metodo che dal canto nostro abbiamo creduto coscienzioso di seguire. - Conclusione finale, e riepilogo del lavoro.

BIBLIOGRAFIA

AUTORI CONSULTATI

PER LA PARTE STORICA E PER LA PARTE BIOGRAFICA

1. AMMIRATO .... Storia dei Vescovi Aretini.
2. ANDRES .... Storia della Letteratura.
3. ANGELONI .... Dissertazione sopra Guido d'Arezzo.
4. ARTEAGA .... Teatro Italiano.
5. AUDISIO .... Storia Civile dei Papi.
6. BALBO .... Sommario della Storia d'Italia.
7. BARONIO .... Annali ecclesiastici.
8. BENEDETTO DI SORATTE .... Chronicon.
9. BERTINELLI .... Risorgimento d'Italia negli studii.
10. BOLLANDISTI
11. BONAINI FRANCESCO .... Gli Archiv. dell'Emilia. Pag. 100.
12. BOTTHAST .... Bibl. Histor. Medii Aevii.
13. BURALI .... Storia dei vescovi Aretini.
14. BURINGIUS .... Clavis diplomatica. (Storia dell'arciv. d'Amburgo e di Osnabrug).
15. CANTÙ .... Storia Universale.
16. Idem .... Storia degli Italiani celebri.
17. DENINA .... Rivoluzioni d'Italia.
18. *Dizionario Biografico Universale* - *Voce* Ubaldo.
19. DONIZONE .... Vita della contessa Matilde.
20. FARULLI .... Annali della città d'Arezzo.
21. FEDERICI .... Rerum Pomposianarum Historia.
22. FIORENTINI .... Memorie della contessa Matilde.
23. GATTULA .... Historia Cassinensis. T. II, Par. 2, cap. 4.

24. GOFFREDO DA VITERBO .... Pantheon. T. VII Script. rerum Ital., pag. 455.
25. HANSINZ MARCO .... Germania Sacra. Arciv. di Brema.
26. HOCK .... La vita ed i tempi di Silvestro II.
27. IAFFÉ .... Regg. Rom. Pontif. et al. Op.
28. LAMI Dott. GIOVANNI .... Dissertazione sullo stato delle Belle Arti in Toscana dal sec. X al XIII.
29. LUIDPRANDI Ep. Crem. .... De rebus Imp. et Reg.
30. MABILLON .... Annali Benedettini. T. IV.
31. MAZZUCCHELLI .... Annali e scrittori d' Italia. V. I.
32. MIGNÉ .... Patrologiae cursus completus. Sec. XI, V. CLXI.
33. MITTARELLI e COSTADONI .... Annali Camaldolesi.
34. MONTFAUCON .... Diarium Ital.
35. *Monumenta Germanica* - (Alb. Crantz Chron.).
36. MOSSUTTO .... La musica, della sua origine e della sua storia. Milano, 1870.
37. MURATORI .... Antiquitates Italiae. Dissert. XLIII, T. III, p. 356.
38. Idem. .... Rerum Italicarum Script.
39. Idem. .... Annali d' Italia.
40. OCTO FRISINGESIS .... Chronicon.
41. OUDIN .... Bibliot. Lugduno-Batava.
42. PEZIO .... Thesaur-Anecdot.
43. PIGNOTTI .... Storia di Toscana.
44. PILGRINO Arciv. di Colonia ..... Cat. dei RR. Pont.
45. ROHRBACHER .... Storia Universale della Chiesa.
46. SIGEBERTO .... Cronache antiche. Anno 1028, cap. 14.
47. SISMONDI .... Storia delle Repubbliche Italiane.
48. TIRABOSCHI .... Storia della Lett. Ital.
49. UGHELLI .... Italia Sacra.
50. WATTERICH .... Vitae RR. PP.
51. ZIEGELBAUDER .... Centif. Camald.
52. Idem. .... Annali Benedettini.

PER LA PARTE MUSICALE

53. ANGELINI BUONTEMPI .... Storia della musica.
54. BAINI .... Mem. di Pier Luigi Palestrina. (Sulla invenzione delle Linee).
55. *Bibliotecha Cassinensis.* T. I, appendice alla Prefazione.
56. BOCCHI FRANCESCO .... Discorsi sopra la musica.
57. BURSIO NICC. .... Bonania illustr. - V. II della Racc. del Mensc.

58. Clement Felice .... Della musica religiosa. 1862. Vol. due.
59. Coussemaker .... Scriptorum de musica Medii Aevi, nova collectio post seriam Gerbertinam. Paris.
60. Idem. .... Histoire de l'Harmonie au Moyen-âge.
61. Eximeno .... Origiue e progressi della musica.
62. Fétis T. F. .... Diz. Biog. Univ. - *Voce* Guido d'Arezzo.
63. Forkel .... Storia della musica. T. II.
64. Galilei .... Dialoghi della musica antica e moderna.
65. Gerberti Martini .... De cantu et musica sacra. Vol. due, Roma, 1774.
66. Idem. .... Scriptores Eccl. de musica sacra ecc.
67. Gimma .... Storia dell'idea dell'Italia Lett. V. I.
68. Kiessewetter .... Guido von Arezzo sein Leben und Wirken Ambros. Geschichte der Musik.
69. Kircher .... Misurgia. T. I, lib. 3.
70. Larousse .... Dictionnaire universel de la musique.
71. Lichtenthal .... Dizionario e Bibliografia della musica. Milano, 1826.
72. Martini .... Storia della musica.
73. Mei Girolamo .... Discorso sulla musica antica. Venezia, 1602.
74. Milzer .... Dissertatio, quod musica scientia sit. Lips., 1736.
75. Mollo Cammillo .... Canto fermo.
76. Paul .... (D. Oscar) Hand. Lexicon der Tankunst. Leipz., 1873.
77. Pothier P. D. Joseph .... Les mélodies Grégoriennes d'après la tradiction. 1880.
78. Provedi Francesco .... Paragone della musica antica colla moderna.
79. Quadrio .... Storia d'ogni poesia. Tom. II, p. 703.
80. Quaranta Bernardo .... Atti dell' Accademia Pontiana.
81. *Risposta* al giudizio dell' Effemeridi di letteratura di Roma nel 19 Marzo 1854 sull' opera dell' Eximeno.
82. Rousseau .... Dictionnaire de la musique. Paris, 1768.
83. Santorio D. Fabio Sebastiano . Scuola di canto fermo. Napoli, 1715.
84. Vicentino .... Istituzioni armoniche. Venezia, 1562.
85. Vossio .... Musica antica.
86. Zarlino .... Istituzioni armoniche.

Ricordano poi con lode Guido Aretino, nelle opere loro, i seguenti autori:

87. Biondo .... Storia illustrata ecc., c. 56 a tergo.
88. Filippo da Bergamo .... Supplemento alla Cron. di Sigeberto.
89. Oudin .... Supplem. al Libro del Ballarmino « De Script. Eccl. »
90. Possevino .... App. Sacra, Vol. I, app. 2, in fine, c. 48.
91. Pellegrino Carlo .... Museum, p. 4, c. 1.

GUIDO ARETINO

MONACO DI S. BENEDETTO

DELLA SUA VITA, DEL SUO TEMPO

E DEI SUOI SCRITTI

Est decus humanae naturae Musica summum,
Quam qui scire negat, ipsum se scire negabit.
COD. VAT.

di queste, affermò bene spesso gratuitamente, come il talento e la fantasia gli dettavano; vale a dire, senza occuparsi per nulla di provare l'asserto. Ma perchè non mancò altresì chi, senza attenersi a quel troppo facile mezzo, mise in campo delle prove per istabilire in proposito la certezza, almeno secondo che egli la vide; così è pregio dell' opera lo esaminare quanto esse valgano.

Gli Ottaviani, a modo d' esempio, ebbero il desiderato onore della paternità sull' unico appoggio di alcune medaglie, o, si disse ancora, di ritratti, forniti della seguente leggenda: *B.* (forse *beatus*) *Guido de Octavianis:* medaglie e ritratti i quali, se, novella Araba Fenice, non esistettero che nella sola immaginazione di chi se ne fece un argomento a sentenziare; non potrebbero mai, quando pure si trovassero, divenire una prova così evidente, come parve che si ritenessero. E in verità, rispetto alla loro esistenza reale, nessuno di quelli che citarono le prime o i secondi, disse mai di aver veduto esso stesso l' oggetto che produceva in appoggio: tacque sempre sul come, sul dove, e, direm così, sul quando della scoperta. Intorno poi al valore da concedersi alla medaglia o alla tela, rifuggì egualmente da ogni critico esame; forse pel timore che le ricerche spinte troppo innanzi, non avessero a danneggiare lo scopo, e risolvere il problema in un modo affatto contrario a quello desiderato.

Coloro invece che presero ad illustrare con siffatto onore i Donati, e vollero concesso ai medesimi quanto negavano agli Ottaviani, lo fecero (non escluso il celebre Mazzucchielli) sulla testimonianza di una nota esistente in un antichissimo testo a penna delle opere poetiche di quel Fra Guittone che, posteriore alla nostra celebrità musicale di quasi un secolo e mezzo, è pur egli un discendente dagli stessi Donati, e Aretino di patria. La nota poi, letteralmente trascritta, è la seguente: *Guido, patria et genere Aretinus, ex nobilissima Donato-*

rum familia, monachus, floruit tempore Conradi Imperatoris, Anno 1030. Prima di tutto non è bene nascondersi qui, che ad amendue questi mezzi di prova, adoperati dai diversi opinanti, può muoversi contro una istessa obiezione; e cioè quella dei cognomi, l'uso dei quali (secondo provano il dottissimo Du-Cange e il non men profondo Mabillon) non comparve nella nostra penisola, che poco dopo la nascita di Guido; vale a dire, sui primordi del secolo undecimo, e soli a valersene pei primi i Veneziani, forse perchè venutone loro il costume dai Greci, coi quali ebbero appunto da remotissimi tempi facilissimo e sempre vivo il commercio. Mentre poi pel rimanente d'Italia, e per la Toscana in ispecie, se ne trovano soltanto (a testimonianza del chiarissimo annalista di Modena) resi frequenti o comuni gli esempi anche molto più tardi.

Verissimo tuttociò; e nondimanco se la esposta difficoltà può renderci assai lenti e moltissimo cauti nel sentenziare, non ci pone tuttavia nella impossibilità di far luce sulla questione e di risolverla con qualche morale certezza. Poichè se i cognomi non esistevano comunemente adoperati nel secolo di Guido, pure si hanno genealogie ben chiare e distinte di famiglie eziandio molto anteriori a quest'epoca. Genealogie, come ognun sa, ricomposte e legate per via di fatti egregi; i quali, compiuti da lontanissimi avi, entrati poi nel dominio della storia, e rinnuovati più o meno frequentemente dai loro discendenti, segnarono per cosiffatta maniera il corso di generazioni intere, fino a che si venne a quelle età, nelle quali fu impossibile di smarrire le traccie ed anco le particolari vicende di una prosapia. Nel caso nostro, è dunque coll'interrogare le memorie particolari delle due casate le quali si contendono l'onore del possesso di Guido, che possiamo sapere a quale delle medesime si debba con più ragione concedere. Ma se questo appunto dimostrasi l'unico mezzo, convien dire qui subito, che non favorisce in nulla gli Ottaviani sopra

i Donati; anzi chiarisce questi ultimi come i veri antenati di Guido Aretino. Gli Ottaviani difatti, sia che vengano dall'antichissima stirpe dei Clinii, sia pure che vantino per antenati illustri i Lucumoni, o principi d'Arezzo, quand'era capitale di un piccolo Stato dell'Etrusca confederazione; e perciò eziandio che si onorino di un Mecenate, provvidenza dei letterati e letterato anch'esso; ciò non pertanto la tradizione storico-genealogica di tal famiglia, cacciata da Arezzo per furia di popolo, e ricondottavi dai Romani un trecento anni avanti l'èra cristiana, si spezza qualche secolo dopo Gesù Cristo: scompare affatto, nè se ne sa più altro per molti secoli appresso; e non solo come famiglia Aretina, ma in generale neppure come Toscana. La tradizione in parola si riannoderebbe unicamente sul declinare del secolo decimo terzo, cioè un tre secoli dopo la nascita di Guido. Abbiamo detto che si riannoderebbe; ma in verità ci sembra potessimo meglio dire, che in questa ultima epoca sorge come una nuova casata, la quale prende il nome e l'origine dall'antica; e, trattandosi di Arezzo, vi si nota per la prima volta rappresentata da un Manno di Ottaviano, nel dicembre 1265, e dieci anni appresso, da un Giovanni; ambedue in verità priori, ma non ancora insigniti del grado di nobiltà; il che significa, di un'origine assai recente.

Non giova poi in nessuna guisa l'osservare, che più tardi ancora sono ricordati come de'suoi un Guido, un Giovanni (secondo di questo nome), un Leone, un Tommaso ed un Piero, rendutisi chiari per religiosa pietà, per iscienza giuridica, o quali Capitani della Repubblica. Se dunque è così degli Ottaviani, qual valore ha per sè, o a qual'epoca si vuole essa riportata, un'iscrizione che parla di un Guido dei loro? Può egli mai esser questi il nostro Musico e Monaco? No certamente: imperocchè appartenendo esso (e ne daremo in seguito una prova) a famiglia salita in fama tre o quattro secoli prima che ricompariscano gli Ottaviani, se lo fosse

stato veramente, non mancherebbero di loro i ricordi, poco avanti o poco dopo. Il periodo del silenzio, come famiglia aretina, e divenuta illustre, è troppo lungo per gli Ottaviani: anzi non saprebbesi neppur precisare quand'egli cominci, dopo il ritorno de' medesimi in Arezzo, coadiuvato, come dicemmo, dai Romani. Concludiamo però: quella Iscrizione non può spiegarsi altrimenti che così: se si afferma come impressa in qualche medaglia (o anche sigillo), può benissimo aver ricordato un tal Guido loro discendente, uomo di somma pietà religiosa, salito in grido di dotto giureconsulto, e ad onore del quale (in un' epoca che è sino posteriore ai primi due degli Ottaviani sopra indicati) è storica tradizione (non ne assumiamo peraltro la responsabilità, per difetto di riscontri) che venisse coniato un qualche cosa di simile e di onorifico, e che perfino si recitassero, in seno di scientifiche raunanze, dotte e encomiative orazioni.

Se invece quel ricordo epigrafico (*B. Guido de Octavianis*), si vuole scritto sopra tele rappresentanti Guido, musico e frate, egli, come il ritratto, devono senza dubbio la propria origine ad un certo periodo di tempo anche più prossimo a noi, nel quale si rifece appunto viva la questione dell' ordine, cui avesse appartenuto il monaco di Arezzo.

Ed è lo stesso che dire; quando sulle vicende sue personali e sull' arte o scienza a lui prediletta, si scrisse a rifascio, affermandosi gratuitamente da molti, e favoleggiandosi dai più. Basti pertanto, se già non fu anche troppo, degli Ottaviani.

Dei Donati non può dirsi altrettanto; poichè essi hanno, prima di tutto, una storia, non solamente sincrona a Guido; ma eziandio anteriore di più di un secolo, e illustrata da memorie e da fatti incontrastabili, da condurli fino quasi a noi ricordatissimi e celebri.

Nel nono secolo, a modo d' esempio, nel decimo e nell' undecimo, che è proprio quello di Guido, fanno di sè stessi chiarissima mostra nelle principali città di Toscana; a Firenze,

a Pisa, a Lucca e in Arezzo. Sono armati Cavalieri dello sprone d'oro da Arrigo secondo e da Corrado. Sono più tardi insigniti di onorificenze alle Crociate; e divenuti già da qualche tempo potentissimi Signori di Castelli nel contado, e di case e di torri nelle diverse città, partecipano al reggimento civile di queste. Anzi, nell'ultima delle quattro poco prima nominate, cioè nella nostra Arezzo, pare che tanto venisse ad estendersi in progresso di tempo il principale e così illustre ramo dei Donati; che, a distinguerlo sempre da altri i quali se ne andavano formando, vi fu tra i discendenti chi al primo ed antico cognome un altro ancora ne aggiunse, cavato, per quanto sembra, dal possesso di un villaggio prossimo alla città, ed iniziò così la linea chiamata dei Donati-Firmini. Dall'altro lato poi, che il nostro Guido dovesse appartenere a famiglia salita, come quella dei Donati, in fama di nobiltà e di ricchezze, lo prova egualmente (secondo vedremo meglio in appresso) l'essersi egli potuto ricoverare sino dall'infanzia in un celebre Monastero, nel quale, per ritrovare un'educazione religiosa ed intellettuale che altrove non offriva il secolo, si raccoglievano appunto in quell'epoca i giovanetti delle più cospicue casate italiane.

In ultimo, anche non parendoci di tener conto delle esposte ragioni, il documento medesimo in cui Guido è detto apertamente dei Donati, si mostra, rispetto a quello degli Ottaviani, di un'autenticità e di un valore incontestabilmente maggiori.

Quella nota a penna, poco sopra riportata, conta forse l'istessa vita che le opere poetiche, nelle quali si trova, del secondo ed egualmente celebre discendente dei Donati: onde essa ha potuto per avventura esservi apposta prima che le guerre e gl'incendi che tribolarono e che distrussero più volte la libera Arezzo, avessero disperse o ridotte in cenere quelle preziose memorie, che la mostravano più grande e più feconda di nobiltà e di ingegni.

Chi scrisse adunque le ricordate parole, potè per questo conoscere più esattamente le tradizioni genealogiche di Guido e della sua stirpe.

E in verità, la forma, l'esattezza congiunta alla massima concisione, l'indole tutta del documento in discorso, concorrono bene a farlo accettare come il più certo e sicuro. Ne ripetiamo per maggior comodo il tenore, traducendolo dal suo originale latino: *Guido, di patria e di stirpe Aretino, disceso dalla nobilissima famiglia dei Donati, Monaco, fiorì nel tempo di Corrado Imperatore, sull'anno 1030.*

Che più? Dell'elogiato sonvi qui la patria, la parentela, lo stato, l'epoca del massimo grido, e non è esclusa neppure la condizione politica del paese, indicata sotto il nome del supremo moderatore delle cose italiane. Noi dunque, se, anche lasciata da banda ogni altra considerazione, l'accettiamo di preferenza contro il documento degli Ottaviani, non crediamo di farlo arbitrariamente; e però di non andar neppure lontani dal vero se concludiamo dal canto nostro, che Guido Aretino appartenne alla nobile ed antica prosapia dei Donati. Ciò nonpertanto, checchessia più veramente della ricerca sull'origine paterna del nostro concittadino, dal momento che questa non giova più delle sopra discorse, e di altre che ne potranno venire fra mano, alla storia del progresso civile a cui sono ordinati da Dio gl'intelletti dei grandi, noi l'abbandoniamo al miglior criterio di chi legge, onde affrettare il cammino a considerare il nostro soggetto in quella parte che è gloria più bella della religione, della civiltà e della patria: bene inteso però, non separandolo mai, secondo che ci paia vantaggioso, o almeno complementare dell'opera, dal suo tempo, dalle istituzioni e dagli uomini, i quali concorsero in certo modo alla sua futura celebrità. Torniamo dunque alla storia dell'epoca.

Il secolo undecimo, che può chiamarsi con proprietà quello di Guido, al suo nascere erasi aperto con uno dei moti più decisamente italiani. Morto nel gennaio del 1002, in Paterno

(piccola città o castello della Campania di Roma), il terzo degli Ottoni, imperatore di Lamagna e re coronato d'Italia; in quello che i tedeschi se ne riportavano in patria le spoglie, fu un'improvvisa levata di popolo, il quale colle armi in pugno adoperossi a cacciarli più presto. I soldati del morto sire ripararono in tempo a Verona, in cui regnava signore Ottone Duca di Corintia; e di là, come Dio volle, presero la via di Baviera. Se questo insorgere del popolo italiano contro gli oppressori tedeschi fosse impeto sconsigliato di plebe, o macchinato partito dei maggiorenti, non dicono gli scrittori del tempo, nè noi crediamo qui nostro debito andarlo a cercare. Ma è certo però che non appena fu chiara la morte dell'ultimo Sassone, avvenuta senza eredi legittimi dei suoi Stati, gl'italiani credettero questa la circostanza di farla da veri padroni in casa propria, e di non tenere altrimenti in affitto dagli stranieri la patria loro. Vollero italiano principe in reame italiano, e (sventuratamente, per poco) se l'ebbero.

Vescovi e principi si raccolsero a parlamento in Pavia; acclamarono re Arduino d'Ivrea, e nel febbraio di quell'anno medesimo gli cinsero spada e corona in S. Michele di quella città. Però è a deplorarsi che l'opera generosa dal canto della plebe non potesse durare; perchè appunto compita sotto gli auspici di quei Baroni i quali mentre odiavano l'impero come un argine alle loro smodate ambizioni, lo blandivano poi siccome alimento della loro malizia, e l'amore della terra comune non sentivano affatto. Di fatti durò l'unione, finchè in Germania rimase viva la disputa per la elezione di Arduino; ma non appena questa ebbe un termine per la coronazione del terzo Arrigo, duca di Baviera, le cose d'Italia rovinarono di nuovo, tornando quasi allo stato di prima. I Baroni fur prodighi al novello padrone di carezze e di ossequi; il paese restò sempre diviso fra le loro ingordigie; le forze, vicendevolmente logorate e affiacchite; gli spiriti, come il territorio,

rimpiccoliti e umiliati. Così, quella che avrebbe potuto divenire occasione di nazionale indipendenza e di moltissimo bene, fu invece un periodo di libertà cittadine, del quale s'ebbero ad accontentare pochissimi. Guerre proseguirono in special modo ad ardere fra Lucca e Pisa, col saccheggio per soprappiù di quest' ultima, fatto in una notte dai Saraceni, e, secondo dicono, liberata poi da Cinzica Desismondi; guerre fra Fiesole e Firenze, colla quasi totale distruzione della prima e il trasporto dei cittadini nella seconda: senza che in ultimo ci appaia manifesto che cosa fosse, almeno in Toscana, di molte altre città.

Ciò non pertanto, fra questo rimescolarsi di cose e il continuar deplorevole delle sanguinose vicende, scende all'anima oltre modo gradito un conforto: ed è, che il moto progressivo del risorgimento intellettuale non rallentò nè dismise per questo; anzi andò maggiormente rafforzandosi. Quella luce che come aurora boreale si era manifestata nel declinare del secolo antecedente, apparve infatti più decisa, più certa e più viva: a dir breve e a dir tutto; le lettere, le arti belle ed eziandio qualche poco le scienze (in ispecie però le divine) affermarono la propria esistenza per novelle creazioni, o per istudi più serii. Anzi sarebbe da credere che l'Italia (contrariamente a quello che certuni ne pensano) tenesse in molte cose il primato fra le nazioni d'Europa; se appunto il tedesco Guippone dovette consigliare a Enrico terzo d'imitare l'esempio degl'Italiani: il che è dire, d'ingiunger ai nobili del suo regno che educassero i figli loro secondo il nostro costume (1); se Gerberto potè mera-

(1) Tunc fac edictum per terram Teutonicorum. - Quilibet ut dives sibi natos instruat omnes. - Litterulis, legemque suam persuadeat illis. - Hoc servant Itali post prima crepundia cuncti. - Et sudare scholis mandatur tota juventus. (Tetralogus WIPONIS). Mon. Germanica XIII, 251, ovvero: WATTENBACH, *Fonti storiche di Germania*, p. 223. - N. B. Il CANTÙ riporta un poco diversamente questi versi nella sua *Storia universale*, t. X, p. 527; nella sostanza però, dicono lo stesso.

vigliarsi che le nostre città, e le campagne non pure, ridondassero di scrittori (1).

Il volgare eloquio, uno dei beni (per dirla con una leggiadra ed enfatica espressione di Varchi) che ebbe l'Italia fra tanti mali delle barbare età, esso pel primo, quasi ad accelerare il movimento civile, andava spogliandosi sempre più delle originarie rozzezze; e (mirabile cosa) facendo udire più qua e più là le grazie del moderno idioma, intimava fino da allora il bando dalle curie e dai pergami alla veneranda matrona del Lazio.

Ma, intorno a questa medesima epoca, dove più si manifestava il risveglio, erano certo le libere arti: onde, sia che le favorisse, come fu detto da alcuni, la cresciuta devozione per le reliquie, cercate e fino con la violenza rapite; sia che meglio ne fosse cagione il sentirsi degl' Italiani più sicuri nelle terre poco prima trascorse e predate dalle orde barbariche, talchè venisse a prenderne consistenza maggiore la vita della città; il fatto è, che la scultura, l'architettura in ispecie, la pittura e la musica, si andavano esercitando con gloria sempre crescente. Il Cristianesimo poi ne porgeva loro il più largo e il più facile campo, se non debba dirsi anche l'unico.

Difatti la prosperità maggiore, venuta in parte anche dall'ampliato commercio, e, a malgrado delle vicende sopra discorse, dalle più estese libertà, manifestavasi segnatamente nei templi, nei sepolcri, e nei libri destinati all'esercizio del culto cristiano. In tutto questo poi (possiamo dirlo con patriottico orgoglio) la gentile Toscana, avanzando il rimanente d'Italia, spiegava di preferenza le ali a raggiungere più tardi, ma sempre la prima, il colmo della gloria e del merito. In essa difatti, non erano i templi soltanto, quelli che testimoniavano dell'intellettuale sviluppo e del provvidenziale risorgimento; ma i monu-

(1) Nosti quod scriptores in urbibus, aut in agris Italiae, passim habeantur. Cerbert. Epist. 130.

menti sepolcrali, le collezioni delle monete, dei vasi, dei sigilli e dei codici, ricchi questi di preziose miniature, e custoditi ora gelosamente nelle nostre più grandi e più ricche biblioteche.

Basta che si ricordino per tutti, quelli della Laurenziana e della Riccardiana di Firenze, e, a modo di specialissimo esempio, il codice dei quattro Evangeli, come l'altro di Giulio Cesare; le miniature de' quali, in mancanza di più, basterebbero esse sole a riconciliarci con gli uomini di un'età che conserva pur sempre il nome di barbara (1).

Ed ora, al punto nel quale ci troviamo, vorremmo davvero che per la nobile Arezzo, quasi a meglio onorare la nascita e preludere all'istoria particolare del suo genio più grande che è Guido, si aprisse col secolo un nuovo e splendido periodo di belle e speciali memorie: vorremmo cioè, che una pagina storica, ricca di fatti onorandi e di nomi tutti suoi, ci mostrasse un'eletta schiera di personaggi, i quali stassero ivi come a circondare la bella figura della celebrità musicale, uscita appena dalla sua puerizia. Ma è debito di onesti confessarlo; al desiderio non corrispondono i documenti che ne offre l'istoria sua particolare, scevra da romantiche leggende: motivo per cui, un amore soverchio di campanile, un'ingiustificabile mania di rubar fama di ripescatori d'inesplorati tesori, non ci farà davvero correre l'ampio mare dell'immaginazione e dei sogni. Se hanno base di storica verità, e meritano piena fede, poche, oscure e spezzate memorie di più antica stagione; se sono accettabili certi guazzabugli di annali, non privi forse di ogni merito, ma certo fatti senza legge alcuna e senz'ordine, dobbiamo dire per la verità, che

(1) Bibl. Med.-Laurenz. Cod. XXI, Plut. XVII, contiene gli Evangeli colle figure dei respettivi Evangelisti, del Salvatore e della Santissima Vergine. Il Codice poi di Giulio Cesare è nella Riccardiana, num. 1538.

Arezzo non ebbe guari su quest' epoca abbondanza di uomini celebri e di vicende, rimaste per grandezza nel dominio della storia: o almeno che se vi furono, ne andò distrutta la ricordanza con gli stessi documenti.

Tutto al più, noi troviamo gli Aretini venuti col terzo degli Ottoni, qualche mese innanzi la sua morte, in prossimità di Capua, per difendere con le armi le vacillanti conquiste del nordico sire: e a questo scopo, o trattivi a forza (come giova meglio di credere), o troppo presto e troppo facilmente dimentici di quella ignobile strage che il primo degli stessi imperatori germanici avea menata di loro, sul declinare del secolo innanzi. Orribile circostanza invero, nella quale cadde sotto barbara scure il fiore dei generosi Aretini; perchè i primi a levarsi e tentare di scuoterne il giogo, onde reggersi a più libera vita, sotto Consoli e Governatori loro propri.

Veramente se anche nessuna autorità stasse a convalidare questa parte di storico cittadino ricordo, dovrebbe sempre dirsi che trova di per se stessa sufficienti motivi di credibilità nell' indole medesima (quale fu dall' origine e si conserva pur oggi) degli Aretini, nati liberi, e per la vera libertà indomabili battaglieri. Livio, Tacito, le pagine più remote della storia di Roma e delle etrusche città, ce li presentano difatti come capi di ogni toscana sommossa; sempre in armi, e sempre volti colà, dove fosse un' insopportabile catena da frangere, una causa di giustizia e di libertà da difendere: coi nemici, leali; dignitosi coi vincitori; e quando ne fosse il caso, generosi coi vinti. Dopo questo, ritroviamo soltanto i concittadini di Guido intesi a riparare i grandissimi danni sofferti dalla loro città, pei funesti terremuoti che sul 1005 devastarono l'Italia intera, ma più specialmente Toscana. Chi altro poi cercasse intorno a quest' epoca, degno di particolare attenzione; se si voglia eccettuata la memoria di un Giovanni, celebre nella scuola d' Esculapio; crediamo che spenderebbe

senza frutto il suo tempo, non riuscendogli di trovare che oscurità, o non raccogliendo che dubbi e incertezze.

Queste dunque le vere tradizioni storiche, queste le prime memorie del secolo che, se non c' ingannano Ottone Trisingense e Goffredo di Viterbo, illustrarono Arezzo; e quali però risultano ancora da qualche rara pergamena, salvata dal ferro e dal fuoco di quel quinto Arrigo che (colpa sempre per parte degli Aretini la intolleranza di forestieri padroni), circa un secolo dopo, distrusse, con moltissime terre, quasi la intera città.

Intanto; mentre gli uomini e le narrate vicende, con più qualche cittadina contesa, dicevano qual fosse la vita di questo etrusco baluardo dei liberi; mentre Romualdo correva questa, più specialmente, delle italiane provincie; ed emancipando gli uomini da se stessi, col richiamarli alla vita robusta dello spirito, preparava con maggior efficacia il nazionale risorgimento; un fanciullo, appartenente senza dubbio a cospicua famiglia aretina, e guadagnato forse precocemente dalle massime universalmente diffuse dall' illustre Eremita di Ravenna, tutto solo e in se stesso raccolto, moveva dalle pareti domestiche, in cerca del luogo e degli uomini i quali potessero indirizzargli l' animo e l' ingegno a grandi cose disposti.

In quei giorni, chiunque stanco o nauseato di un secolo tanto bellicoso, di una società tutta materia, avesse desiderato di consacrarsi al culto più nobile delle arti o delle scienze, egli si trovava senza dubbio costretto a rivolgersi alle associazioni monastiche, e a cercare il doppio ed inseparabile benefizio di una educazione intellettuale e religiosa fra le mura solitarie dei chiostri. I quali, nonostante che avessero generalmente risentito assaissimo del triste contagio dell'epoca, tuttavia si erano andati riconducendo da qualche tempo al loro legittimo scopo, *studio e preghiera.*

Ma appunto per non averlo essi, ad eccezione di pochi, sufficientemente raggiunto, non diveniva perciò nè dubbia nè imba-

razzante la scelta. In Italia, a modo d'esempio, i soli due che primeggiassero, mostrandosi come i fari luminosi, alla luce dei quali la società si accingeva a percorrere il nuovo e più nobil cammino, erano Montecassino e Pomposa. Sembra però che dentro le mura del primo si racchiudessero in ispecie, o forse esclusivamente, tutti coloro i quali già inoltrati nella vita e in qualche ramo dell'umana cultura cercavano in esso la perfezione, come, nell'esercizio delle pratiche religiose, la via che riconduce l'anima ai suoi legittimi e migliori destini.

Quindi la operosità del monastero principale di Benedetto pareva spiegarsi tutta, e di preferenza, nel trascrivere e nell'ammassare che facevasi da' suoi Cenobiti di antichissimi codici, e nell'arricchire di nuove produzioni il patrimonio intellettuale delle lettere, delle scienze e delle arti. I Benedettini di Pomposa invece, oltre a tutto questo, e cioè, dopo aver atteso a educare se stessi e a trascrivere e a raccogliere i documenti dell'antica e moderna sapienza, con tanto dispendio e fatiche, da aver potuto superare l'istessa biblioteca di Roma, occupavansi con laudabile intendimento nella coltivazione di quelle giovani pianticelle, le quali erano destinate dalla Provvidenza a rialzare dall'umiliazione la società e la patria (1). Vale a dire; raccoglievano dentro le loro mura ospitali gio-

(1) L'importanza intellettuale di questo monastero si deduce abbastanza dalla lettera di Enrico Chierico, diretta ad un suo amico di nome Stefano, nella quale appunto si rende conto della Biblioteca, e dei lavori di trascrizione diretti dal suo Abbate; come anche della vita contemplativa e studiosa che vi si conduceva. Il documento in parola è proprio del secolo XI, e trovasi nel *Diarium Italicum* di MONTFAUCON, al quale era stato consegnato dal Fontanini, e comprende il catalogo dei libri che formavano in quell'epoca la Biblioteca del Monastero.

L'autore della lettera afferma che nessuna città, o provincia (Roma non esclusa), poteva vantarsi di un'eguale collezione. Però è da osservare che la massima parte delle opere indicate sul catalogo sono di scrittori cristiani; mentre di autori pagani vi figurano solo quelle

vanetti di civile condizione e di ogni età, fino dalla più tenera, trasformando così il monastero anche in un luogo di educazione, a benefizio sempre del civile consorzio e della Chiesa: e ancora di ambedue insieme, se, com' è rispetto a Guido, venissero illustrate da un medesimo soggetto cresciuto alla loro scuola. È adunque naturalissimo che dal nostro giovanetto Aretino, o dagli stessi suoi genitori (imperocchè mal saprebbesi dire se tanto precocemente si rivelassero in lui

---

di Seneca, di Giustino, di Livio, di Plinio, di Solino, di Eutropio e di Quinto Curzio.

È altresì notevole l'amore che traspira dall'insieme della lettera, per le cose dell'ingegno e dell'arte; il che appunto rende testimonianza della operosità di quei monaci, quantunque vi faccia capo eziandio un certo dubbio cristiano della inutilità della scienza, contro il quale si difende il chierico scrittore. « *La Chiesa di Pomposa,* dice infatti, *è divenuta la più rinomata d'Italia. Tale è la clemenza di Dio, di accrescere la nostra sete di conoscere con la sapienza. Noi non ignoriamo che vi possano essere alcuni superstiziosi e malevoli che vorranno indagare, perchè questo venerabile Abbate abbia voluto mettere insieme codici pagani e le favole dell'errore, colla verità e le pagine dei libri santi. Ai quali rispondiamo con le parole dell'Apostolo, che vi sono tanti vasi di creta, come d'oro; e questo fu stabilito per adescare ed occupare il gusto di tutta l'umanità.* »

Dove abbia finito la Collezione di Pomposa, non si sa con certezza. Vuolsi tuttavia che una parte sia passata a Ferrara e quindi a Modena; e che nei trasporti varii, qualche manoscritto sia toccato anche a Venezia. Dicesi ancora (e raccolsi la notizia da quel dotto ed operoso Archivista di Monte Cassino, che fu D. Cesare Quandel) che buona parte dell'Archivio Pomposiano fosse ultimamente acquistato da un Monaco straniero; il quale, benchè avesse promesso di farne regalo al Monastero Cassinese, pure se lo portò in patria. Ciò avrebbe prodotto un maggior danno per gl'Italiani, se l'operosità e la diligenza dei Benedettini Cassinesi, non ne avesse già, a quell'epoca, copiate le carte più importanti, sulle quali il dottissimo Federici compilò la sua *Storia delle Antichità Pomposiane*, rimasta incompleta per l'immatura morte dell'autore.

segni certi di vocazione al monacato), si rivolgesse il pensiero alla solitudine di Pomposa.

Onde la storia di questa celebre Abbadia che fu primo asilo a Guido, e primo teatro delle sue artistiche musicali invenzioni, è troppo congiunta al medesimo, perchè non dobbiamo interamente passarcene. Facendolo, oltre a non sodisfare al programma tracciato sul principio del nostro lavoro, di occuparci, val quanto dire, come del tempo, così delle istituzioni, dei luoghi e degli uomini che ebbero una qualche relazione con l'immortale Aretino, ci crederemmo altresì colpevoli di aver quasi approvata col silenzio l'ingiuria del tempo, e quella anche peggiore degli uomini; alla diligenza dei quali, il visitatore di Pomposa rimprovera oggi contristato, che pochi e squallidi ruderi esistano appena a ricordare la potenza del genio italiano circa le arti belle, eziandio nelle barbare età.

Motivo per cui non saranno credute superflue, nè riusciranno, speriamo, meno gradite al lettore le poche pagine che ne piace di spender qui, per ricordargli l'origine, le principali vicende e gli splendori oramai del tutto scomparsi di quelle artistiche mura: di quel sacro e desiderato recinto, dentro cui il padre e il restauratore dell'arte musica meditò i suoi primi concetti e vagheggiò le sue prime riforme; dove ebbe, in una parola, larga messe di dolori e conforti, di speranze e di aiuti, di calunniatori e di amici. Che se le ali poderose di quel suo genio sovranamente grande non valsero a proteggere la materiale esistenza di quella sua tanto amata dimora, egli certo si compiacerà che almeno la memoria, sempre chiara e venerata, vada qui associandosi ai fatti de' quali fu come la muta testimone.

Fatti generosi, pensieri divini di pietà e di scienza, monumenti di arte, sui quali hanno sempre di che ispirarsi gli uomini di un'età che se stessa chiama gentile; ma che non sempre le opere gentili custodisce e conserva con affettuosa cura, e con religioso dovere.

Dell'isola Pomposiana, dentro la quale, più che otto secoli indietro, stette bella del suo massimo splendore la vigorosa emula di Montecassino, non tratteggieremo qui lo aspetto, nè la figura topografica, nè le condizioni così antiche come moderne. Per chi fosse vago di conoscerne, sopperiscono ampiamente al desiderio la piccola *Cronaca Ferrarese* e la *Storia delle Antichità Pomposiane,* lasciataci incompiuta dal dottissimo Federici, a cagione della morte che innanzi tempo lo colse. Diremo soltanto in proposito, che chi oggi dirigesse i suoi passi a quel lembo di terra, una volta assai privilegiata e fiorente, ora assai squallida, allo scopo di farne il confronto con i tre antecedenti stati, nei quali ce la mostrano altrettante carte topografiche del prelodato Federici; chi ciò facesse, movendosi specialmente dal secondo periodo che è quello della massima floridezza, non potrebbe a meno di ripartirsene (come già noi) con un senso di dolorosa meraviglia e di sconforto. Stenterebbe quasi a constatare oggi l'identità del luogo visitato, se quell'istesso Adriatico che quasi tenero amante baciava, più che otto secoli indietro, la sua bella e piccola innamorata, rendendola doviziosa e gaia, oggi ancora, dopo fattone come un ripudio, non la guardasse pur sempre a una certa distanza dal lato di oriente.

Se, diremo, il gigante d'Italia, l'antico Padus dei Latini che scendendo dalle Alpi Cozie si volteggia maestoso nel fresco Piemonte, non tenesse, benchè molto discoste, ma pure aperte le due braccia poderose che hanno nome da Volano e da Goro, a circondarne gli altri due lati. E nemmanco ci fermeremo più oltre a dire di quel disgusto che nel visitatore studioso genera lo stupido armento cacciato spesso dal guardiano al riposo o al pascolo fra quei ruderi ricoperti di selvatiche erbe. I quali, lottando ancora con ogni sorta d'inclemenza, pare si ostinino sempre a volerci ricordata la memoria di quella grandiosa Abbadia che l'antica barbarie seppe erigere; ma che la civiltà moderna non si è data nessuna cura di conservare.

L'origine e i primordii del Monastero (come di altri, fioriti nei tempi di mezzo) si perdono fra le tenebre e le incertezze di una età remotissima, dedita maggiormente al mestiere delle armi, che non a quello della penna. Le più antiche memorie si vuole tuttavia che risalgano ai primi di quel secolo istesso (sesto dopo la venuta di Cristo), nel quale il figlio di Euprobo, il Patriarca del monachismo d'Occidente, Benedetto di Norcia, abbandonava gli spechi del profanato Subiaco, per gettare nell'arduo Cassino le basi della sua benemerita e sempre operosa famiglia. Su quest'epoca, secondo narrano i cronisti dell'ordine Benedettino, sarebbe stato ingrandito dallo zelo di pochi Eremiti un tempietto sacro a Maria, e situato presso una riva di quell'isola che in progresso di tempo dette nome al Monastero medesimo. Dopo ciò, pel corso di quasi tre secoli, nulla altro apparisce di esso, che sia degno di storia, o che indichi traccia di progressivo sviluppo.

All'incontro, nel secolo nono troviamo d'un tratto quel piccolo e modestissimo asilo divenuto congregazione numerosa e fiorente di monaci; di tale e tanta importanza, da essere frequentemente l'oggetto di vertenze e di liti tra i vescovi di Ravenna (nella giurisdizione dei quali si trovavano il territorio e la città di Comacchio) e i pontefici sommi che, larghissimi di privilegi e di doni, venivano in ciò ad essere emulati dai principi nostrani e stranieri. E la liberalità crebbe anzi tant'oltre per opera degli imperatori e dei papi, durante in ispecie il secolo decimo, che l'isola intera di Pomposa e molti dei luoghi confini, erano divenuti, con lo spirare del medesimo, assoluto possesso dei monaci Pomposiani. Notevolissime poi fra tutte sono le donazioni di quell'Ugo Marchese di Toscana, che per tante liberalità, e insieme per tante rapine, legò il suo nome alla storia; nonchè le altre degli Ottoni II e III, all'ultimo dei quali il Monastero va debitore, in maniera singolarissima, della sua libertà, e perciò della maggiore

splendidezza. Il fatto a cui intendiamo per questo di alludere, è il diritto che egli concedette ai monaci Pomposiani di eleggersi liberamente, e per ogni tempo avvenire, il proprio Abbate, nella persona medesima di uno dei loro. Concessione questa, colla quale il Monastero e i possedimenti suoi venivano appunto ad esser sottratti dal malgoverno e dalle ruberie degli Abbati secolari. I quali, estranei com' erano appunto ai veri e legittimi interessi della cenobitica famiglia, avevano per lo innanzi regnato sempre con danno manifesto della istituzione e dei suoi lodevolissimi fini. Laonde, francato così il pio luogo da ogni giogo o pretenzione straniera, passò, ma per brevissimo tempo, sotto la giurisdizione del Mitrato di Ravenna.

Fu detto bene, per brevissimo tempo; conciossiachè a questo solenne placito, e ad altre concessioni di possedimenti e privilegi raffermati in un pubblico Concilio, tenutosi in Ravenna coll' intervento di moltissimi Vescovi, di Abbati, di Cardinali, di dignitari della Chiesa Romana, non esclusi Conti e Giudici e altri personaggi per dottrina e santità rispettabilissimi; fecero seguito poco appresso le trattative fra l'Arcivescovo Ravennate e lo Imperatore medesimo, per la concessione a favore di quest'ultimo, di ogni patronale privilegio e diritto.

Se poi la imperiale larghezza e il premuroso interesse dimostrato verso la religiosa famiglia, fossero veramente schiettissimo parto di Cristiana pietà, o non piuttosto voglia di stendere a poco a poco la mano conquistatrice e padrona sopra cosa relativamente piccola, ma sopra uomini grandissimi, non sarebbe facile congetturarlo, per segni che il tedesco patrono fosse in tempo di darne. Infatti, come già sappiamo, egli scese poco appresso nel sepolcro, lasciando che il terzo Arrigo completasse la bene incominciata opera, col sanzionar ch'egli fece, sotto pene severissime, la perfetta autonomia del Monastero Pomposiano. Del resto, qualunque sia stata real-

mente la intenzione di quel principe, i monaci la vollero ricambiata come se rettissima; e il beneficio eternarono perciò con una statua rappresentante il munifico Sassone, inalzata nell'antiporto del Monastero medesimo, e portante la seguente scrizione: *Imp. Octoni III Aug. ob regiam in Pomposianos - munificentiam - bene de se merenti - Monachi - successores et haeredes m. p.*

Per siffatta maniera Pomposa, con l'incominciare del più volte ricordato secolo undecimo, entrava nel più splendido e interessante periodo della sua vita. A lei, come a nuovo e potente baluardo della civile società e della Chiesa, si volgevano di ragione gli sguardi e gli animi della intera penisola. Le adunate ricchezze e l'imperiale protezione servivano poi di necessario corredo e di stimolo sempre nuovo e sempre efficace alle operose virtù dei claustrali; auspice e duce della nobile schiera quell'abbate Guidone di Ravenna, che, non per fiacchezza di proposito, nè per manco di devozione alla virtù e all'ingegno dell'Aretino; ma piuttosto per benignità di costume, e per ragioni che andremo rilevando in appresso, ebbe a permetterne dolorosamente lo esilio. Uno di quegli esseri insomma, i quali la economia della divina provvidenza pose come argini a minaccianti rovine, o come ristoratori di guasti avvenuti, tutte le volte che la disciplina ecclesiastica, unitamente alle regole della suprema morale e di ogni vivere onesto, giunsero al massimo del loro corrompimento.

Di tal fatta persone abbiamo trovate nel secolo antecedente, allora quando ci abbattemmo in Romualdo ed in Nilo, l'opera de'quali vennero appunto a continuare nel successivo, Brunone di Segni, Gualberto di Vallombrosa, il Damiani e il nostro Abbate Guidone. Questi poi, egualmente che quegli, era oriundo dell'antica Ravenna e lo precedeva nella vita di più lustri. Però, tutto al contrario dell'illustre cardinale e ve-

scovo di Ostia, esso avea tratta l'origine da illustri genitori, e respirate le aure prime di vita in una sua villa a dieci miglia di distanza dalla città, chiamata, a quanto sembra, *Casa al mare* o *Villa Marina*, e secondo i calcoli più esatti circa il 970. Giovinetto, nel modo che ci narra la storia, mostrò precocemente disposizioni e meriti, a guadagnarsi quegli onori divini che la Chiesa non tardò a concedergli, sopra testimonianze certissime di prodigi operati, sì vivente, che morto.

Per questo, la famiglia e la patria tentarono invano di legarlo a se stesse, con gli splendori e colle lusinghe del secolo: tantochè, non ancora o appena quadrilustre, ricco di ingegno, fornito di lettere tanto sacre quanto profane, cercò le mura solitarie del Chiostro e i vincoli più dolci di quella Sposa immacolata, alla quale sentiva unicamente di doversi legare con indissolubile vincolo. Di tal uomo, che fu pel nostro Guido l'oggetto costante di ammirazione e d'inalterabile affetto (a malgrado della invidia la quale potè certo tempo farsene contro di lui un istrumento a raggiungere un condannabile fine), non seguiremo il suo primo periodo nella carriera monastica; ma non lasceremo di dire, imperocchè ci interessi più davvicino, che le virtù e la pietà del novello monaco, non potute nascondere dalla sua grande umiltà, emersero invece e così facilmente, che in brevissimo tempo lo designarono Abbate di S. Severo nella nativa città, e di lì a non molto (sul 1005, o all' incirca), Archimandrita della istessa famiglia Pomposiana.

Singolare coincidenza! A brevissima distanza le porte del monastero si aprono per riaccogliere un Santo nella persona del Guido Ravennate, tornatovi a moderatore supremo, e per ricevere un genio nell'altra di Guido Aretino; entrambi poi destinati ad accrescergli lo splendore, e a stabilirne l'immortalità nelle pagine più gloriose della storia italiana. Era di-

fatti tramontato di poco (e con grande soddisfazione di molti) quell'anno pauroso, nel quale erasi temuto il completo discioglimento dell'universo, quando, fanciulletto ancora, il prodigioso maestro della nuova musica si ridusse tra le mura solitarie del Pomposiano istituto. Il Padre Pezio, nel suo *Tesoro degli Aneddoti*, non dubita anch'egli di affermare che ciò avvenisse nella età più tenera di Guido, ed anzi lo pone decisamente all'ottavo anno della medesima. Dove mai abbia raccolta una simile data, che pure sarebbe di una qualche importanza per convalidarne meglio certe altre, non dice; perchè esso pure, alla maniera di moltissimi raccoglitori di antiche memorie, non crede spesso suo debito di appoggiare con documenti autorevoli le proprie asserzioni. Tuttavia, se non abbiasi a discutere precisamente sull'anno ottavo o decimo che si fosse, l'annalista scrittore è nel vero, rispetto almeno ad affermare la cosa come avvenuta nella istessa fanciullezza di Guido; imperocchè è appunto così che risulta dal confronto delle memorie più certe, appartenenti a quella congregazione e a quell'epoca. Del resto, che il Monastero non fosse unicamente luogo di ritiro per chi abbracciava la vita monastica sotto la regola di S. Benedetto; ma, come abbiamo già dimostrato, anche di educazione, e il più accreditato in Italia, per ognuno che intendesse di rivolgersi a quei studi i quali andavano risorgendo, non è il solo condurvisi di Guido che lo accerta; ma il numero, per quel tempo stragrande, di giovinetti che questi vi incontrò, i quali è storica verità che oltrepassassero il centinaio. Anzi è bene eziandio che per la narrazione di una prova bizzarra, fatta da quel potente marchese Bonifacio di Toscana il quale fu la più sincera incarnazione del secolo suo, costi ancora della severa, ma efficace disciplina, con cui quegli austeri Cenobiti andavano educando a robustezza il corpo, e a fortezza lo spirito, della gioventù italiana, affidata così alle amorose e provvide cure della cristiana religione. Di lei, diciamo, che

accusata siccome fautrice d'ignoranza, ebbe invece per i nemici della scienza minaccie e anatemi (1).

Narra pertanto in proposito frate Donizzone da Canossa, che il degenere fratello di Teodaldo, vescovo Aretino, itosene giusto in quegli anni a porger di nuovo le nude spalle alla troppo pietosa sferza dell'Abbate Guidone, e che rimasto altamente meravigliato dello starsi che facevano quei molti fanciulli, per un tempo non breve, genuflessi, ricurvi al suolo (in una positura cioè tutt'altro che agevole) e profondamente riconcentrati mentre si celebravano i divini misteri; quasi non credendo a tanto spirito di devozione in così teneri cuori, e sospettando meglio di una materiale violenza e di una insopportabile disciplina; ordinasse perciò a uno dei suoi famigliari di gettare dall'alto della chiesa un pugno di monete in mezzo a' quei piccoli, ma fervorosi devoti.

Incredibile a dirsi, ma cosa pur troppo verissima, nessuno di loro, in così gran numero (segue a narrarci l'apologista di Matilde), fece mostra di scuotersi dal proprio atteggiamento, allo stranissimo evento; e l'alto, religioso silenzio, rimase unicamente turbato dal suono dei corpi caduti. Evvi nonostante chi siffatta disciplina chiama oggi barbara; chi designa come inerzia, o stupido sonno, quel profondo riconcentrarsi: così per altro non dissero quei nostri sommi che, lungi dell'impigrirsi dentro le mura solitarie di un chiostro, o dallo avervi spento il genio, attinsero invece dai commerci spirituali col cielo nuova forza e nuova costanza, a compiere le loro opere immortali.

Tra quei giovanetti stava adunque anche Guido d'Arezzo;

---

(1) *Vae vobis legisperitis, quia tulistis clavem scientiae, ipsi non introistis, et eos, qui introibant, prohibuistis.*

Guai a voi, dottori della legge, che vi siete usurpati la chiave della scienza, e non siete entrati voi, e avete impedito quei che vi entravano. Luc. xi, 52.

e forse, in quel devoto raccogliersi, ascoltava sin d'allora nel secreto dell'anima e della mente le prime voci di quella occulta virtù, di quel genio mirabile, che lo chiamavano ad accrescere l'onore dell'arte musicale, e a dargli il proprio nome per il lungo volgere dei secoli venturi. Molti, a colmare le lacune che spesso si verificano, specie nei tempi in discorso, sulla vita dei grandi uomini, e soprammodo poi negli anni della puerizia e dell'infanzia, lasciaronsi correre a immaginazioni e a congetture stranissime, e più spesso inverosimili del tutto. Idearono fatti, fabbricarono luoghi e combinazioni, coniarono epoche; quasichè l'umanità, pel tesoro dell'esperienze e degli ammaestramenti i quali può raccogliere dalla vita dei Sommi, abbia veramente bisogno della storia fantastica di un brevissimo periodo della vita umana. E di quello particolarmente, nel quale lo spirito umano, non avendo pienissimo l'uso della ragione, elude gli sforzi del raziocinio. Noi però che non troviamo in alcun modo necessario, anzi più spesso neppur logico o naturale, che ogni futura celebrità debba palesarsi come tale sino da quei primi momenti, per via di segni straordinarii, non gli andiamo appunto cercando nel nostro Guido, così di buon'ora. Motivo per cui non ci sorprenderebbe se sapessimo con certezza, che sieno per lui totalmente mancati: nemmeno gli Eroi di Plutarco hanno sovente dato segno, nella loro fanciullezza, di quella che chiamasi vocazione speciale. E senza di loro, le tendenze giovanili e i costumi di Agostino non lasciano argomentare di certo al futuro e santo Vescovo d'Ippona, al gran dottore della Chiesa, all'atleta poderoso del cristianesimo. La prima tardità di Tommaso d'Aquino, che i condiscepoli chiamavano il *bue muto,* non preannunzia neppur'essa il divino filosofo, nè i muggiti di quella dottrina che, secondo Alberto Magno, avrebbero destata più tardi l'ammirazione del mondo intero. Onde, se come il cittadino della piccola Tagaste (almeno per ciò che riguarda la grandezza della sua fede cristiana), se come il pronipote

di Federigo Barbarossa, per i prodigi del sapere, così molti altri ancora non ebbero il periodo della loro età fanciullesca contrassegnato da fatti i quali indicassero precocemente le opere della maturità; neppure noi perciò ci affaticheremo a crearne, per inorpellare gli anni primi del Musico Aretino. La leggenda non è storia; e quando pure non le nuoce sostanzialmente, deturpa sempre la veneranda maestà di questa maestra della vita.

Quindi, se un'età (a dir tutto e a dir breve su questo punto) ferma piuttosto le indagini dello scrittore, è, ma anche essa non sempre, la inoltrata puerizia: la vita cioè delle impressioni e dei sensi, la quale, all'opposto di quella intellettiva e morale che comincia il suo giro da Dio, essa lo principia invece dall'individuo.

Da questa medesima età che, per gl'incentivi dell'ozio applaudito e delle voluttà assecondate, s'imprime sovente di errori, può benissimo l'arte educatrice cavarne segni particolari i quali esprimano l'avvenire. Però, se anche nella medesima ne dasse, o no, l'Aretino giovinetto, può volendo supporsi, senza cadere nell'assurdo; ma non affermarlo mai come certissima cosa. Ci pare anzi che facendolo sarebbe un contradire manifestamente alla natura della istituzione monastica, cui piacque a Guido di legare i suoi propri destini. In verità la educazione del chiostro è informata a ben altri principii, che non siano quelli del secolo: l'umiltà evangelica la guida dal suo principio al suo fine; e carezzando, e coltivando lo spirito pel solo amore di Dio e pel bene della società in generale, insegna all'individuo possessore di speciali talenti, a riguardarsi unicamente come un depositario di robà non esclusivamente sua, ma largitagli a benefizio comune. Ciò poi, affinchè non abbia a levarsene in superbia, e torne motivo per umiliare ed opprimere altrui. In tal modo avviene altresì che il soggetto formato a quella scuola impari di primo tempo a nascondere fino i sintomi di una speciale virtù; a non far

caso della propria eccellenza, e a rifuggir dall' ingombrare il proprio taccuino di vanità ributtanti e di strabocchevoli minuzie.

Il diario dell' *Iò* non è occupazione di chi abbraccia il monacato; ei lo lascia al secolo ciarliero, i cui protagonisti riportano ai sette anni il primo verso di quell'apoteosi che pur viventi sospirano; che s' incidono da se stessi nella lapide bugiarda, per la secreta convinzione che diversamente non l' avrebber dai posteri. Informi su questo il diluvio delle autobiografie, già dimenticate o derise; lo dicano i busti semicelati dentro il regno troppo angusto delle pareti domestiche (per non aver potuto ottenere di meglio), e i marmi voluti mettere a forza sotto gli occhi del pubblico; dinanzi ai quali gli effigiati o gli elogiati medesimi bruciano da sè stessi (per mancanza di adoratori) gl' incensi quotidiani. E Guido nostro appunto, se non vuolsi dire di lui più di quanto ne ha con certezza tramandata l' istoria, varcate appena le tacite mura del chiostro, parve seppellirsi per un certo tempo nel più oscuro e custodito sepolcro. Il mondo non seppe mai perciò fino ad ora, e forse non lo saprà pel correr di secoli, pel disseppellirsi di memorie, di documenti e di monumenti, certi particolari della sua vita: ignorerà per sempre le prime nascoste lotte del genio che, per conseguire più tardi lo scopo luminoso al quale era stato ordinato, si andò educando e svolgendo in quei sacri e tanto vantaggiosi silenzi. S' ignoreranno forse le di lui monastiche austerità, le annegazioni, le fatiche e gli studii, per imporsi quel metodo regolare e continuato che lo aiutò nell' esercizio delle proprie attitudini. Nascosti rimarranno del pari i primi e incerti lampi del suo genio musicale, i primi passi tentati a estrinsecarlo nel secreto della tacita cella, i ripetuti sforzi, le speranze, i disinganni, gli abbandoni, i ritorni. Tutto insomma, quanto suole precedere ordinariamente la creazione di un' opera meravigliosa e immortale, può essere che resti nella più densa tenebra, e che

lasci ai desiderosi la sola facoltà di dedurlo dalle ultime e ben definite manifestazioni, dai resultati gloriosi.

Quella sua potenza musico-intellettuale sboccia di fatto e si rivela come improvvisa, in un momento quasi non aspettato. Si dimostra già grande tutto d'un tratto, sicura di sè e tanto padrona, da sgombrare senz' altro gli ostacoli d'ogni maniera, che cercano subito d'incepparla e distruggerla. Somiglia a splendido sole di caldissima estate, il quale, rimasto per buona parte del giorno tra i vapori di fittissima nube, gli squarcia in un subito coi raggi vivissimi, gli allontana e gli disperde, ancora che tentino di risalire a coprirlo. E la similitudine che s'attaglia sino in fondo, ci dà bene un'immagine delle lotte sostenute da Guido, per trionfare dell'ignoranza e dell'invidia de' suoi. — Di queste però, e delle cause più vere e potenti che dovettero fomentarle, diremo a suo luogo: frattanto stimiamo che sia per compensare vantaggiosamente il vuoto lamentato sin' ora di una vita nascosta in Dio e nel culto religioso della musica, un rapido cenno sulle storiche vicende, sugli studii e i progressi di quest' arte medesima, anteriormente a Guido, e movendoci, come appunto faremo, dalle di lei stesse origini.

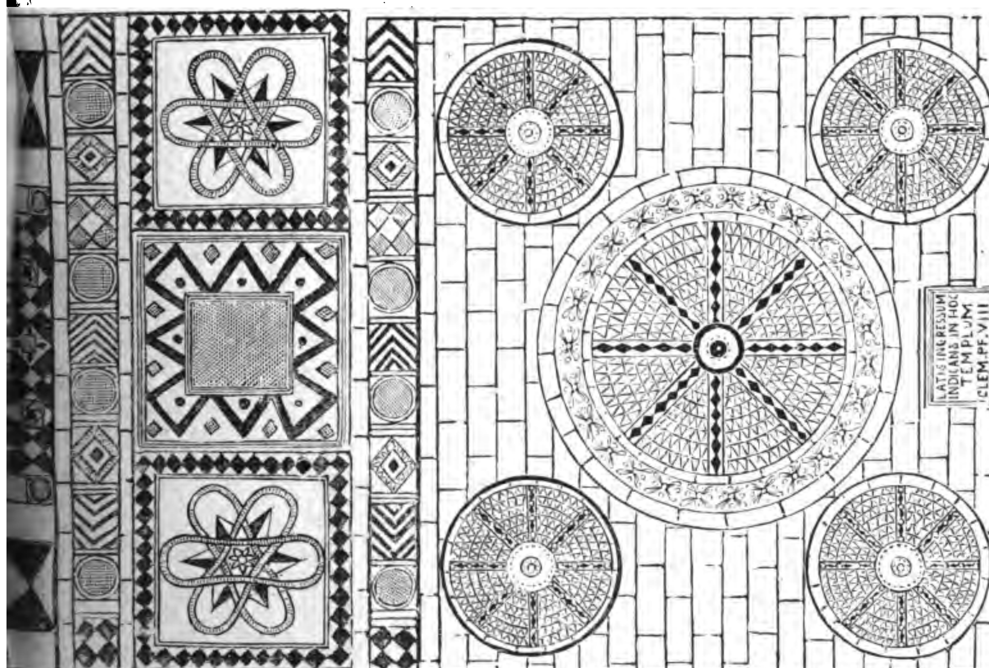
Chi poi questa seconda parte del lavoro, alla quale diamo mano, pensasse dovergli riuscire tediosa, vada pure senz'altro alla terza, e ricerchi di Guido a Pomposa. Non la giudichi per altro quasi inutile digressione dal soggetto principale, o, come suol dirsi, un fuor di luogo; anzi non creda neppure che volendo noi porvela abbiamo ripresa, per lo meno, di troppo alto la cosa. Perchè invece, studiando, secondo facemmo nel compilarla dai più eruditi scrittori, la storia della origine e dei progressi musicali (a cominciare eziandio dai popoli che godono il vanto della più antica civiltà, fino a noi), ci parve di trovare nella serie delle respettive invenzioni una certa analogia, una attinenza così stretta delle une con le altre, da riuscire non solo vantaggioso, ma necessario il ricordarne i tratti principali. E ciò, conseguentemente, allo scopo di giu-

dicare con più retto e più saggio criterio dei meriti e delle novità che si attribuiscono e si contestano a Guido. Giova sperare di non esserci ingannati.

Bene inteso però, che non abbiamo la pretenzione di aver dette cose nuove per i professionisti della scienza e dell'arte: crediamo soltanto di aver supplito in qualche modo al difetto dei meno versati nella materia; così da poter dire: *indocti discant, et ament meminisse periti.*



seconda del rito primitivo



LIBRO SECONDO

COMPENDIO STORICO DELLA MUSICA DALLE ETÀ PIÙ REMOTE A GUIDO D'AREZZO

Le origini. - La favola e la storia veridica. - Perchè vi entri la prima. - Per quali ragioni convenga farne tesoro. - La musica nacque con l'uomo. - Opinione di Lucrezio. - Suoi versi in proposito. - L'uomo ha per eccellenza il genio imitativo. - Il metallo nella riproduzione dei suoni. - La Mitologia e la Bibbia. - Personaggi favolosi e personaggi reali. - La musica esercitata dapprima nel canto e nel verso. - Quali vie abbia percorse per giungere agli ultimi stadii. - Perchè se ne ripigli la storia dalle origini. - I più antichi cultori della musica. - Indiani. - Cinesi. - Egiziani. - Ebrei. - Greci. - Come gli ultimi la legassero in eredità all'occidente, e all'Italia in ispecie. - Storia e favola. - Le origini di quest'arte secondo gli Indiani. - Loro teorie e costumi. - Paragone della loro scala con la nostra. - Gli Egiziani e la loro arte elementare. - Diodoro Siculo. - Clemente Alessandrino e Plutarco. - A che mirasse il divieto degli Egiziani circa la musica. - Dove fosse utile, e dove fosse nocivo. - I Greci e gli Ebrei. - I loro storici ricordi alternativamente esposti. - Le prime date nella musica Greca. - Cecrope, Cadmo, e i misteri Samotraci. - Iogni suonatore d'arpa. - Apollo. - Teseo. - Orfeo. - Anfione e Lamiro di Tracia. - Il popolo Ebreo emulo delle tradizioni Elleniche. - La musica si sveglia con la monarchia; ma i primi cenni ricorrono dal Patriarca Giacobbe. - I cantici di Mosè e di Debora. - La musica con David e con Salomone. - Decade con la morte di quest'ultimo. - Che cosa sopravanzi della musica ebraica. -

Di nuovo alla Grecia. - Altri musici celebri. - Siagro. - Talete di Creta. - Ficino e Saffo. - Pitagora solleva la musica all' onore di scienza. - Invenzione del Monocordo. - Il secondo periodo luminoso dei Greci. - Decadenza della scuola Pitagorica. - Aristosseno di Taranto, e le due scuole. - Le guerre cacciano l'arte dalla Grecia. - Viene a Roma con i respettivi cultori. - Il cristianesimo restauratore dell'arte musicale. - Da chi venissero i primi impulsi. - Il popolo e il canto. - Come lo adoperassero i primi seguaci del Nazzareno. - I primi maestri. - Tertulliano. - Clemente Alessandrino e Origene. - Prima scuola di canto in Roma. - Con l'accrescersi dei credenti si diffonde il canto. - La musica e il canto ecclesiastico hanno per più secoli una storia sola. - I primi tentativi a ricostituirsi arte, si riannodano per la musica al canto ecclesiastico. - S. Damaso e S. Zaccaria. - Le scuole di S. Ambrogio e di S. Gregorio sono le più interessanti nel medio evo, fino a Guido Aretino. - Del sistema ambrosiano e delle sue vicende. - Adottamento generale. - In che consistano veramente le sue speciali caratteristiche. - Divisione della scala per Tetracordi. - A che cosa mirasse S. Ambrogio. - La corruzione dell'arte lamentata da uomini santi. - Delle seguenze, e soppressione delle neume. - Il canto ambrosiano distinto dal romano. - Loro differenza. - Il punto di contatto fra il sistema di S. Ambrogio e quello di S. Gregorio, in che differiscano fra loro. - Una specialità del canto ambrosiano. - Intorno ai principii fondamentali del medesimo. - Quanto ne durassero gli splendori. - Tornano a rivivere gli ornamenti sbanditi della Melopea. - Gli abusi muovono S. Gregorio ad occuparsi di canto. - Segue le orme di S. Ambrogio. - Tiene ferma l'abolizione del ritmo. - Se apparisse allora genere di musica profano, distinto dal sacro. - S. Gregorio si tiene nella cerchia spirituale, e serba le note di eguale durata. - Come possa esprimersi il suo sistema con le note moderne. - Altre innovazioni dell'illustre pontefice. - Come Guido Aretino confermi talune cose, dette da S. Gregorio. - Quanto deviarono le sorti del canto gregoriano. - Nuovi riformatori sull'esempio di S. Gregorio. - Leone II, Benedetto II, Sergio I ed altri. - Come tutto concorra a stabilire la Chiesa promotrice e incoraggiatrice dell'arte musicale. - Quale si mostri il canto nel secolo VIII. - Dispute intorno al medesimo. - Giudizi di un anonimo Cassinese. - Il risveglio di siffatto studio nel IX e X secolo. - Italia, Germania, Francia e Inghilterra. - I concilii. - Effetti dei loro canoni e precetti sul canto. - Crescono sempre le tendenze a coltivarlo, ma apparisce tuttavia

la mancanza del Genio che le fecondi. - Quale importanza abbiano gli scrittori vissuti nei due secoli sopraindicati IX e X. - Il solo canto che possa chiamarsi nuovo, fino a tutta la prima metà di quest'ultimo. - La voga che acquista sullo spirare del medesimo. Quali deduzioni se ne possano cavare. - Il moto progressivo apparisce migliore e più distinto all'aprirsi del secolo XI; e sembra preannunziare le opere immortali del genio di Arezzo. - Gregorio V e la sua scuola. - Si parla per la prima volta di un canto distinto col nome proprio di musicale. - I Benedettini secondano efficamente le premure del pontefice Gregorio. - Che cosa narrino in proposito le cronache dei Bollandisti. - La storia dei Benedettini di S. Marco. - Il triunvirato delle scienze. - Adelmaro scolastico e gli illustri contemporanei. - Con questi facciamo capo al secolo di Guido Aretino. - Silvestro II, e i più celebri predecessori e contemporanei di Guido. - Ermanno Contratto. - I due Remigi. - Giovanni di S. Mattia e Bernone Augiense. - La gloria del vero trionfo nell'arte, riserbata al genio Italiano. - Perchè si renda necessario di tornare a suo tempo sull'intero organismo musicale greco, dopo Pitagora e Aristosseno. - Umiltà e schiettezza di Guido nel delineare e distinguere i proprii meriti dagli altrui. - Come prevenga così anticipatamente i suoi detrattori. - Abbandono della storia musicale, e ritorno a quella di Pomposa.

Quanti fino ad oggi, e non son molti, si presero l'incarico di scrivere a distesa la storia della musica, movendosi dalle origini e tracciandone il côntinuo e progressivo sviluppo, hanno tutti dovuto cominciare dalla favola, e involgere così la prima vita e i primi passi nelle più strane e immaginarie leggende. Questo, per verità, accadde sempre per tutte quelle arti, o scienze, che, nate con l'uomo, hanno vestigia più o meno distinte fino da oscure e remotissime età. Crediamo sia ciò un bisogno costantemente provato dall'umano intelletto; il quale, informandosi sempre a certe leggi naturali e immutabili, non sa comprendere gli effetti, se non risalga alle cause; non sa decidersi a considerare l'indole, lo stato, e diremo ancora lo scopo di una creazione qualunque, se innanzi non ne ricerchi, vero o fantastico che egli sia, il principio e l'autore. Ma la

umanità, che dalla origine sua non ebbe sempre il medesimo tesoro di tradizioni e di storia, quale si andò svolgendo e perfezionando col progredirne della vita, ha molto che fare su questo, e sono moltissimi i vuoti che aspettano di essere colmati, ai quali si contenta provvisoriamente di supplire con la favola. Tuttavia come egli è vero che molte realtà si celano anche dentro di questa, così conviene e converrà sempre di farne tesoro, levandone con saggio criterio quel lume che spesso conduce a raggiungere il vero, o almeno ad avvicinarlo.

La Musica, arte o scienza che in alcune sue parti si debba chiamare, è antica quanto l'uomo, e, nella stessa maniera, nata con lui in un medesimo istante della Creazione Divina. Propriamente parlando, e come arte distinta dalle altre, essa non ebbe origine determinata e sicura; ma se ne rivelò casualmente l'esistenza in natura. Forse, come cantò Lucrezio, vi fu quel primo che, avvenutogli di soffiare in una canna vuota, inventò il flauto: certo però non ha potuto esistere alcuno il quale inventasse il canto pel primo. Tutto al più, da tradizioni vetuste che i poeti di ogni età bellamente vestirono, e che Lucrezio medesimo tramandò forse con maggior estensione, possiamo desumere che il canto degli uccelli, il mormorio del vento fra i canneti e tra i rami degli alberi, fornissero all'uomo i primi concetti delle modulazioni armoniche. E perchè no? È probabile così non dare almeno nell'inverosimile, cantando con quel poeta Romano:

At liquidas avium voces imitarier ore
Arte fuit multo quam levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aurisque juvare;
Et zephyri cava per calmorum sibila primum
Agrestes docuere cavas inflare circutas.
Inde minutatim dulcis didicere querelas,
Tibia quas fudit, digitis pulsata canentum.

L'uomo ha per eccellenza il genio e la possibilità della imitazione; e però quella canna vuota, sulla quale, standosene

ai poeti, furono modulati gli amorosi canti dei primi pastori, diede forse origine alla musica.

Il legno e il metallo furono quindi lavorati a gara, per la riproduzione dei suoni; e tutti gli eroi, i semidei, i personaggi celebri e patriarcali, a' quali la Mitologia e la Bibbia attribuiscono delle invenzioni in qualche ramo della musica (come Osiride, Jubal, Caino, Ermete, Cadmo, Chirone, Anfione e Apollo, con altri moltissimi), non sono che reali personaggi, o mitiche personificazioni, a cui vuolsi rapportata con miglior certezza l' invenzione della musica strumentale e dei relativi strumenti, quali, il cembalo, la tromba, la lira, e il flauto. Ora, quest' arte divina, che dove sia considerata nel suo elemento principale, e cioè nella voce, esclude ogni dubbio non sia nata ad un parto con l' uomo, fu probabilmente esercitata da lui, sulle prime, nel canto e nel verso: natura dette i suoni che l' istinto e causali invenzioni cercarono di imitare; la scienza poi li sottopose più tardi a leggi determinate, e ne formò una favella tutta propria, universale, portentosamente efficace. Per giungere agli ultimi stadii, ha dovuto quindi percorrere certamente moltissime vie; si è dovuta giovare di popoli e di generazioni diverse, e subire trasformazioni varie, infinite, distinte fra loro per lunghissime epoche, a seconda sempre degli usi e dei costumi, della religione, della civiltà e della scienza. Gli Indiani pei primi, i Cinesi, gli Ebrei, ma sopratutto i Greci, sono eglino i principali maestri di quell' antico periodo musicale, durato prospero finchè la civiltà e la vita di quelle nazioni non decaddero, o totalmente si spensero, per le cause che le loro respettive istorie presentano. La Grecia però, di cui ci giova in questo seguire più minutamente il cammino, cadendo, parve legare la santa eredità di ricostruire il nuovo musicale edifizio, con i rottami del vecchio, ai popoli d' occidente, e di preferenza all' Italia. Ed essa, ponendoci mano per la prima, tanto studio vi adoperò e tanto amore vi spese, che mercè l' opera dei primi

raccoltisi sotto il vessillo della Cristiana Civiltà, bastò subito a condurlo molto innanzi, e a metterlo poco appresso nella via di quella maggior perfezione, che a lei sola era riserbato di dargli.

Abbiamo ricordato pei primi gli Indiani; e chi ricerchi difatti nella storia di questo popolo le memorie più vetuste dell'arte, si abbatte con facilità in cognizioni esattissime, in traccie molto vive di una musica stabilita sopra basi fisse, e in certa maniera le meglio determinate. Non già che, rispetto alle origini, la favola non ci trovi, come dicemmo, il suo posto; chè anzi pur troppo la c'è; ma in paragone di altri popoli, dei quali è meno interessante il sapere, vi entra sicuramente per la parte minore: ed è poi così logica, così naturale la finzione, che il mito può chiamarsi un leggero e trasparentissimo velo, dietro il quale è dato di scorgere il vero nella sua più schietta realtà. Gli Indiani, a modo d'esempio, attribuiscono la invenzione dell'arte loro prediletta, e del più antico strumento somigliante al flauto (Vinia), a Serewati, la Dea della Parola: così fanno del primo e del più esclusivo dono dell'uomo, la fonte originaria della musica.

Le teorie Indiane per altro non sono per nulla una favola, nè un parto d'immaginazione poetica; sono invece la nuda storia dell'ingegno e della logica, esposta nei libri di Sanscrito; de' quali, due in particolare, risalgono alle più lontane età. Uno di questi, che porta il titolo di *Ragavibadha* (cioè di dottrina dei modi musicali), è opera pregiata di Soma, celebre sonatore di Vinia; l'altro costituisce la parte più preziosa dell'Enciclopedia, conosciuta sotto il nome di *Devanagari.* E la favola, se pure qui ci rientra, o se non è piuttosto un'iperbole numerica, fa ascendere sino alla cifra di 16000 i modi usati nella musica indiana: modi che Soma riduce a 960, e quindi a 31, quanti sono veramente quelli di carattere meglio spiccato.

Il numero poi dei suoni viene stabilito in sette, e la Gamma completa di un modo, è distinta col nome di *Swaragrama*, la

cui nota fondamentale si chiama *Swara*, come noi appelliamo tonica la nostra.

Sardia - *Richalda* - *Gandhara* - *Madhyama* - *Parchama* - *Dahirata* e *Nicheda*, sono finalmente i nomi delle note, segnati per abbreviatura così: *Sa* - *Ri* - *Ga* - *Ma* - *Pa* - *Dha* - *Ni*. La scala musicale finalmente, viene per loro divisa in 22 parti, corrispondenti ciascuna ad un quarto di tono, presso a poco, ed è disposta nella maniera che segue:

Sa.... Ri	*Ga*		*Ma*	*Pa*	*Dhe*	*Ni*	*Sa*
4	3	2		4	4	3	2

E qui, se vogliasi paragonata questa scala alle nostre, nasce facile la convinzione della gran differenza che passa fra loro. I suoni della nostra Gamma che avrebbero maggiore analogia con i suoni di questa, sono: *La* - *Si* - *Ut* - *Re* - *Mi* - *Fa* - *Sol;* e così il modo appellato dagl'Indiani *Bhairava*, somiglia, nè più nè meno, che a una Gamma di *Fa* ♮, di cui il *Si* sarebbe bquadro. L'India, dopo tutto, possiede eziandio l'esempio di notazione musicale più antico: delle sette note che formano la scala, cinque sono rappresentate dalle consonanti, delle quali si compone il nome loro proprio; mentre le due rimanenti si rappresentano con le vocali *a* ed *i*.

Il valore poi della nota viene altresì, occorrendo, raddoppiato dalla sostituzione di vocali lunghe alle brevi; come, il *Diapason* dei suoni, il legame delle note medesime e il movimento, vengono espressi e significati con ellissi, con linee curve, spezzate, dirette, verticali ed orizzontali, e in diverse maniere ordinate e disposte. La fine di ogni canto trovasi per ultimo contrassegnata da un fiore di *Acanto*.

Questa, depurata da leggende fantastiche, e secondo ne scrivono i più profondi investigatori della scienza e dell'arte di quel popolo, è la storia genuina e veridica dei ritrovamenti e del sistema musicale dell'India, affine per moltissime parti a quello dei Greci. Altrettanto non credesi che vanti la China,

il già florido paese, nel quale sebbene si conservino traccie di un sistema musicale costantemente praticato, pure non avendo nessunissimo rapporto col nostro, non vale conseguentemente la pena che se ne faccia parola. Anche l'Egitto, quel gran focolare di ogni civiltà, non conobbe che un' arte del tutto elementare. Fondati sulle testimonianze di Diodoro Siculo, molti storici hanno asserito che ciò forse sia potuto accadere, perchè gli Egiziani consideravano la musica come arte frivola e pericolosa; ma Gagnet, meglio appoggiato a quelle di Platone e di Clemente Alessandrino, ci persuade a non prendere letteralmente le parole dello storico greco. E invero, dal confrontare che egli fa il trattato delle *Leggi* di Platone coll'opera di Clemente sull' istesso argomento, ne emerge chiarissimo che gli Egiziani reputavano unicamente certi generi di musica adatti a corrompere i costumi e la educazione morale; e però questi soli ed ogni innovazione sui medesimi, non già l'arte in generale, avevano proibiti; volendo appunto che essa non si allontanasse dai modi ormai conosciuti. Non trattavasi adunque di un' assoluta proscrizione della musica; ma della proibizione di operarvi un cambiamento, estesa non pure alla scultura, alla pittura, alle leggi, e financo a certe costumanze.

Certo se il divieto, in qualunque misura si fosse, potè riuscir giovevole per lo scopo al quale mirava, nocque tanto all'incremento dell' arte, che neppure dentro l' istesso campo delle solennità religiose (l'unico nel quale si poteva esercitare la musica, mancando affatto quelle civili, e i teatri e i giuochi) è provato che gli Egiziani possedessero un sistema qualunque regolare.

Più interessante però, e più ricca fra i popoli antichi, è per noi la storia musicale dei Greci e degli Ebrei; la quale, perchè si svolge in un periodo quasi contemporaneo, può bene per questo essere qui simultaneamente ricordata.

Rispetto alla Grecia, le sue prime date istoriche hanno principio da Cecrope in Atene, e da Cadmo in Tebe, celebri con-

dottieri amendue, che venuti, dall' Egitto il primo, e dalla Fenicia il secondo (paesi in allora sopra ogni altro floridi per arti e scienze), ne portarono seco loro i germi ad un popolo che per indole naturale, per benignità di clima, per mitezza d'animo e dolcezza di lingua, riusciva perciò il meglio adatto a fecondarli, e a cavarne larghissima copia di frutti. Chi rammenta le nozze di Cadmo con Ermione, donna di bellezza rara ed espertissima nel canto e nell'arpa, onde tolse il nome di Armonia (cioè esattezza di parti), conosce anch'essa la derivazione dei misteri Samotraci; nei quali insegnandosi le arti e le scienze, vi ebbe conseguentemente anche la musica una principalissima parte.

Qui, per giungere a quel periodo ed a quei grandi uomini che più interessano al nostro scopo, non seguiremo minutamente le vicende e i progressi musicali, accaduti un quindici secoli innanzi la venuta di Cristo con Iogni frigio suonatore di arpa che lega il suo nome a un *modo* specialissimo; e che rendendo legge costante una certa maniera di melodiare nella Frigia, migliora il canto d'assai e ne trasmette la eredità al figlio Marsia, venuto in gara con Apollo. Non diremo di Teseo, d'Orfeo e d'Anfione, a cui si attribuisce l'aumento di tre corde alla lira; non di Lamiro che detta leggi pel *modo dorio*, o di Tamiri che per la somma perizia nel canto e nella cetra è sollevato a Re degli Sciti. Questi, con Orete, con Miseno trombettiere di Enea, e con Celmi sacerdote di Giove e introduttore del cembalo, del sistro e del tamburo, compendiano e rappresentano per la Grecia, insieme ad altri moltissimi, la storia musicale di cinque secoli. E se la vita e le gesta loro circonda in qualche parte la favola, non è per questo meno provata e meno certa la personale esistenza; come non sono eziandio immaginarie le invenzioni e i progressi dell'arte, in un'epoca tanto lontana.

Emula delle tradizioni elleniche, comincia a questo punto la storia non meno interessante, e certo più veridica, dei pro-

gressi musicali del popolo ebreo, narrata con assai particolarità nelle pagine ispirate della Bibbia. La musica ebrea si sveglia difatti col nascer della Monarchia; cioè, con la elezione del primo Re, domandato ed eletto solennemente dal popolo, e consacrato dal sacerdozio mille e ottanta anni avanti G. Cristo.

Non già che in precedenza ne manchino i ricordi; imperocchè dopo l'invenzione attribuita dal Genesi ad Jubal, i primi cenni ricorrono sino dai tempi del patriarca Giacobbe, e dai medesimi emerge chiara abbastanza una cognizione di musica vocale e strumentale, benchè, senza dubbio, moltissimo imperfetta. I cantici poi di Debora e di Baruch, improntati di una forma meno sillabica, ne forniscono altre prove; le quali, insieme a quelle ritrovate durante la conquista di Palestina e il governo dei Giudici, servono per condurci fino all'epoca poco prima indicata, e cioè a Samuele, il fondatore dei collegi nei quali insegnavasi la letteratura ebraica, limitata ai soli precetti di poesia e di musica. Sebbene per farsi un concetto il più approssimativo dei canti isdraelitici, intonati dagli alunni di quelle scuole, divenuti profeti, e da loro accompagnati con tamburelli e con arpe, non è a dimenticare come questi si eseguissero quasi sempre ballando, e come appunto non ammetta la danza un disegno regolare melodico. Non erano adunque probabilmente che tumultuosi clamori, simili presso a poco ai cantici egiziani accompagnati dal sistro, e quali si conservano anch'oggi fra i popoli dell'estremo Oriente e dell'Africa.

Ma qualunque fosse questa musica, pare certamente che essa venga a raggiungere un altissimo grado di cultura coll'avvenimento al trono del trionfatore di Golia. Essendochè, divenuta Gerusalemme centro del culto divino, richiama nel suo seno i più celebri cantori d'Isdraello, e persuade l'istesso David a farsi organizzatore di quei grandiosissimi cori, che gli scrittori agiografi descrivono con tanta accuratezza.

E non cessa già la di lei prospera vita con il Re Salomone; che anzi pare eziandio si allarghi nei propri confini, se ne propaghi anche più la cultura, e si vesta di splendori sempre nuovi e di esterna magnificenza. Difatti, se non comportano diminuzione le enfatiche espressioni di Giuseppe, storico ebreo, ben 480,000 musicanti assistono alla solenne inaugurazione del Tempio di Gerusalemme. Dei quali 200,000 sono pel canto, altrettanti per le trombe, ed ogni resto per le arpe e pei sistri d'oro e d'argento. Anzi l'istesso Re Salomone, poeta egli pure e cantante, apparisce come il primo di quei Re che tennero cappella loro propria e separata affatto dall'altra del Tempio. Ma quando con la morte del più sapiente dei Re il regno si divise; quando le intestine discordie, le guerre micidiali, e la schiavitù, nemica di ogni civile cultura, distrussero per molta parte e mandarono disperso quel popolo industrioso e guerriero, lo splendore della musica anch'egli decade dapprima e poi totalmente scompare.

Di quelle epoche tanto gloriose, non rimasero che i fatidici versi e qualche accento; il quale, interpretato spesso da varii degli Ebrei come accento musicale, altro non è veramente, a giudizio dei dotti, che una interpunzione declamatoria, con cui, a quei versi privi affatto di segni ortografici e sinanco di vocali, può esser data una forma di recitativo sillabico, non dissimile a quella costumata oggi nei monasteri. Ed ora, se torniamo alla Grecia, è facile il vedere come in questo tratto di tempo non si rimanesse neppure ella inoperosa, nè avesse abbandonate le sue tradizioni musicali. Difatti, sul mille, con Siagro cantante e poeta, che narra pel primo in versi sposati al canto le memorande gesta della guerra Trojana, si apre una nuova schiera di vere celebrità, fra le quali primeggiano Pranapide lo istitutore del grande Omero, Talete di Creta, che sotto Licurgo musica le leggi spartane, Ficino, che stende il primo le regole su tutto lo scibile fino allora conosciuto, Stisia di Sicilia, Terpandro di Lesbo, e la memo-

randa poetessa-cantante e liutista Saffo, con la quale giungiamo a Pitagora. A quest'uno dei più grandi ingegni che abbia mai prodotto il genere umano, e dal quale molti si dipartono per tessere la storia dell'arte gentile in Grecia, era riserbato l'onore immortale di sollevare la musica alle sfere luminose di scienza.

A lui la invenzione del Monocordo, per misurare in pratica la teoria degli intervalli, o siano i rapporti dei suoni espressi in cifre. A lui, finalmente, la mirabile scoperta della *Triade armonica* considerata allora nei tre principali rapporti, di *quarta*, di *quinta* e di *ottava:* scoperta, da cui, come da fonte principale, scaturir dovevano in appresso le basi della nostra armonia e il mirabile trovato della scala diatonica, limitata però sul principio al Tetracordo.

Con questo celebre maestro della greca filosofia può veramente dirsi che cominci pei Greci il secondo e più interessante periodo della scienza musicale, in cui si rende sempre manifesto qualche nuovo progresso. E, sarebbe lungo il noverare le molte circostanze che vennero a favorirne lo sviluppo, fino a che, alla distanza di venti anni dai giochi Isminici, dai Nemei, e dagli Olimpici, venuti a rivaleggiare con i Pitici, ebbero vita le rappresentanze teatrali, delle quali la musica fece parte interessante. Ed è poi (o presso a poco) nel tratto di tempo discorso fin qui, che la storia della musica trova le prime date presso gl'Italo-Latini, fra i quali nel secolo quarto innanzi G. C., ovvero su quel torno, si erano introdotte le trombe ed i corni, costumati già sotto quel Servio Tullo a cui è dovuta la ripartizione del popolo in Centurie, e nelle tre più speciali di strumentisti. Nè così dicendo è da credere che si neghi antecedentemente ogni principio e costumanza di musica, la quale invece ognuno sa come venisse adoperata sino dalla fondazione di Roma. Se non che era tanto informe cosa, che nulla più: e se regole o dottrine la moderavano, queste venivano dai Greci e dagli Etruschi; imperocchè nè musica propria,

nè istrumenti abbiano mai avuti gli antichi Romani. Laonde, tornando noi a Greci maestri, dei quali ci giovano sempre, benchè lontane, le tradizioni, a rintracciare, se non fosse altro, le origini del nostro moderno edifizio, diremo come neppure la scuola di Pitagora, che di tutta la scienza musica faceva un assoluto prodotto della matematica, rimanesse a lungo padrona del campo e sola trionfatrice. Poichè essa pure decadde, a malgrado dell'appoggio del nome, e dell'incontestato valore delle professate dottrine. Trovò infatti oppositori moltissimi e arditi negli scrittori didattici, fra i quali levò e tenne alto il vessillo Aristosseno di Taranto, il celebre filosofo che dette il nome ad una nuova scuola musicale, nata con lui circa il 340.

Egli, trovando la musica di tanto allontanata dalla teorica, volle appoggiarsi ai soli resultati dell'arte, e chiamò la sua scuola Armonica (cioè fondata sull'udito), contrariamente a quella dei Pitagorici, appellati canonisti; varrebbe quanto dire, fondati sulla matematica. Se non che l'arte essendosi ormai aperta una strada tutta sua propria presso gli strumentisti, ai quali poco o nulla giovavano le aridità matematiche, continuò libera il suo cammino ed ottenne nuovi trionfi per Telefono di Samo, per Teofilo Citatirista, per Senocrite, per Nicomano Lauria ed Erodoto.

Ma la musica, come le lettere, e tutte le arti che hanno il nome di belle, esse si mantengono cittadine di un paese finchè la tranquillità e la pace vi durano. Onde non appena la dolce figlia di Temi, l'alma dea delle rose e dell'olivo s'invola, esse pure scompaiono e le corrono dietro. La Grecia fu dapprima travagliata da guerre intestine, e appresso, dai Romani, fatta paese di conquista. Cosicchè non trovandovi altrimenti le arti la loro quiete necessaria, emigrarono con i respettivi cultori, poco meno che un secolo e mezzo innanzi la venuta di Cristo, e si condussero a Roma che si preparava appunto a diventare la capitale del mondo incivilito. Alipio,

celebre filosofo d'Alessandria, come se dell'arte musicale greca divinasse i futuri destini, si dava, giusto in quell' ultimo scorcio di tempo, a raccogliere le già sparse traccie, e lasciava così ai posteri un libro in cui è data contezza della maniera di scriverla e dei caratteri usati dai Greci.

E in verità, al compiersi del grande avvenimento onde ebbe principio l' êra nostra detta *volgare,* la musica, così in Grecia come in Roma, erasi andata maggiormente perdendo: poichè quantunque non rimanga abbastanza provato che gl' Imperatori la tenessero del tutto in dispregio, pure, negletta nella massima parte dai più grandi cittadini, veniva certo considerata come arte poco meno che da schiavi. Questi infatti coltivandola di preferenza e calando, come avveniva, da ogni parte su Roma, facevano in tal modo di questa città il principale rifugio dell'arte; mentre il popolo, che, per naturale tendenza, per gusto innato e per lingua, non era affatto digiuno di musica, raccoglieva premuroso ed avido il meglio dei sopravvenuti, e ne apparava a memoria le principali e le più caratteristiche melodie.

Toccava al Cristianesimo, a questa divina istituzione alla quale una scuola miscredente e pagana, ispirata all' ebbrezza di Bacco e ai baci snervanti di Lidia, nega oggi con un tratto di penna sino gli effetti civili di diciannove secoli, esperimentati in ogni ordine di cose e d' idee, toccava al Cristianesimo, ripetiamo, la gloria d' iniziare quel nuovo periodo che ristorando le glorie cadute, e riavvivando gli offuscati splendori dell'arte, aprisse un' altra volta alla Diva il cammino, diretto a raggiungere il limite dell' umana perfezione. E i nuovi impulsi vennero senz' altro dai primi seguaci del Nazareno; i quali avendo ancora nell' orecchio le ultime rimembranze delle nazionali melodie greco-antiche, quelle, come le più conosciute, adattavano ai misteri del culto, applicandole per naturale ispirazione. Il canto fu poi sempre tale arte, che si prestò in maniera speciale a render solenne ogni culto; e perchè il

popolo canta sempre volentieri per natura, così i primi seguaci del Cristo non tardarono, poveri e schiavi, a vestire di melodie le loro preghiere. Fra queste scelsero con facilità le maggiormente diffuse e le più note, siccome quelle, che nelle numerose adunanze consentivano ai molti di prender parte alla mistica espansione dei sensi religiosi.

Tertulliano, Clemente d'Alessandria e Origene, venerandi apologisti della Chiesa, furono, può dirsi, i primi maestri che conservando l'annotazione, i modi e le leggi, e raccogliendo quanto più fosse possibile degli ultimi avanzi artistico-scientifici della musica greca, adoperaronsi così a tramandarceli con il canto cristiano.

Però corsero bene tre secoli, prima che si parlasse in Roma di una pubblica scuola di canto, dovuta, secondo i più, a papa Silvestro. Scuola che tenendo a guida i sopraccennati scrittori, col rapido estendersi delle dottrine cristiane e coll'aumentare dei credenti, diffuse in modo mirabile il canto sacro.

Fu in tal modo adunque che il grande edificio della musica greca, conservato nelle sue vestigia, servì di culla al rinascimento dell'arte in questa nostra Italia, divenutane poi maestra a tutto il mondo incivilito. E perciò meritava bene che se ne tracciassero qui le principali e più antiche vicende, come riuscirà eziandio vantaggioso il non abbandonarne le vestigia sino ai tempi di Guido; imperocchè si trovi in esso come la prima sorgente, onde sovente nascono le invenzioni dell'Aretino, e con queste i successivi progressi. Intanto proseguiamo la storia.

I fasti adunque della musica, in genere, fino dal primo comparire in pubblico del culto cristiano, si associano o meglio si identificano, con quelli del canto ecclesiastico, ed ogni successivo sviluppo di quella, trova in questo la storia della origine sua e de' suoi più notevoli passi. I seguaci della Chiesa furono difatti, non solo i primi, ma per molti secoli gli unici

cultori della musica e del canto; i soli studiosi che cercassero con amore indefesso di trarre dalle vecchie fonti scientifiche le ragioni ed i canoni dell'arte presa a rinnovellare. Ma se, rispetto alla musica, i primi tentativi a ricostituirsi arte si riannodano al canto ecclesiastico; in quel modo che largamente provano le opere di Geronimo di Moravia, di Giovanni di Garlandia, di certo Aristotile, di Pietro della Croce, e di altri moltissimi che fur posteriori a Guido di uno, di due, e fin di tre secoli; non è facile del pari il raccogliere con bastante certezza dai trattati, dalle istruzioni e dalle regole che di quell'età ci rimangono, quale fosse il genere dei primi canti, e da quali modulazioni, differenze di tuoni, o altre leggi speciali, venisse condotto. Questo solo è possibile a credersi; e cioè, che canto e musica ecclesiastica si componessero nel più semplice e naturalissimo modo, e che solamente col decorrere del secolo quarto ricevessero, così in oriente come in occidente, il primo e il più notevole incremento. Gli scrittori di quell'epoca ne danno difatti lodi grandissime a S. Damaso e S. Zaccaria pontefici.

Ma le due principali riforme, o scuole di canto ecclesiastico, che, dal principiare dei tempi di mezzo fino a Guido d'Arezzo, abbiano lasciata luminosa e durevole traccia nella storia, sono quelle di S. Ambrogio, vescovo milanese, e di S. Gregorio, pontefice sommo, passato meritamente alla posterità col nome di Magno. E di queste però è, non diciamo vantaggioso, ma necessario l'occuparci.

La scuola, o sistema Ambrosiano, ebbe vita con quel nobile cittadino di Arles che da governatore della Liguria e dell'Emilia, passò, per unanime e improvvisa acclamazione di popolo, a reggere la Chiesa di Milano, ed è primo tra i dottori della Chiesa Latina. A lui viene attribuita la introduzione del cantare che si fece in appresso, nell'occidente, alla maniera orientale, e cioè, alternativamente o a coro.

Eustachio da S. Ubaldo ci narra del quasi generale adot-

tamento di questo metodo, durato fino a che la riforma di Gregorio non ne venne a prendere mano mano il luogo, e successivamente a bandirlo del tutto.

Quali peraltro fossero le caratteristiche tutte proprie del sistema Ambrosiano, ed in che cosa realmente consistessero, non venne forse mai indicato con certezza e con precisione bastante; tanto che le opinioni adottate, e gli esami intorno a quello praticati, furono sempre varii e discordanti fra loro.

Sembra certo tuttavia, per la generalità, che abbia dovuto basarsi sulla divisione della scala per Tetracordi, riunendoli per formarne la Gamma, com' è appunto di tutte le melodie dei Greci; dai quali (forse per opera di Cassiodoro e di Boezio) furono tratti, nell' occidente in ispecie, anche i successivi sistemi, con modificazioni e aggiunte, o con nuove invenzioni, fino a quelle di Guido nostro. S. Ambrogio conservò, si dice, i modi *autentici* della musica costumata nelle Chiese greche; il *dorico* (o tono di *re*); il *frigio* (o tono di *mi*); l'*eolio* (o tono di *fa*), e il *misolidio* (o tono di *sol*), i quali venivano altresì distinti coi nomi di *protos*, *deuteros*, *tritos*, *tetrartos*; o italianamente, primo, secondo, terzo e quarto.

Per ogni resto il santo Vescovo mirò a tenersi in una via di mezzo fra quei due generi di cantilene, che, specialmente per cose sacre, erano invalse nella Chiesa, e in parte ereditate dagli usi e dalle costumanze tanto sacre che profane degli antichi pagani.

Cercò, in una parola, di mettersi ad uguale distanza tra l' uno, orrido e scomposto, che straziava gli orecchi meno imbarbariti, e l' altro, troppo carico e troppo gonfio di lisciature e leccature del tutto sensuali e mondane; genere di canto, insomma, affatto disdicevole alla maestà dei salmi e degli inni cristiani. Anzi, veri canti di fantastica Sirena (come pure gli chiama un antico istorico, certo Giovanni di Salisbury), o voci di pappagallo, piuttosto che umani concenti. E in verità cosiffatte aberrazioni dell'arte, applicata in ispecie al culto divino,

erano assai lamentate da uomini santi, e dell'arte istessa amantissimi. I quali, alla maniera di Teofilatto verso il Patriarca di Costantinopoli, rimproveravano i cantori di avere introdotte nella Chiesa, cantilene del tutto secolari e profane.

Il canto Ambrosiano fu celebre pel suo tempo, e andossi ognora distinto dal Romano; che per altro, se sono attendibili le asserzioni del precitato istorico P. Eustachio di S. Ubaldo, fu abbozzato da quello medesimo, e tale rimase, finchè non abbandonandone interamente le traccie, non ebbe in ultimo un sistema suo proprio per opera di S. Gregorio. Non già (prosegue ad osservare il nostro scrittore) che fossero i due sistemi molto discordanti fra loro, almeno in una certa regola; ma solamente perchè uno di questi la pervertiva, ei dice, con certa lascivia di voci soverchiamente delicate, e tali, che non pochi dissoluti di mente, cupidi di gloria mondana e di novità, non seguivano sistema alcuno: cantavano a seconda del loro trasporto; e di cantori sacri e dignitosi, mutavansi in saltimbanchi o cantastorie. E questo (sempre a giudizio del precitato P. Eustachio) è da intendersi di quel genere diatonico che tuttora si conserva, e che rimane il punto di contatto comune ai due metodi Ambrosiano e Gregoriano.

In qual cosà poi i due ricordati sistemi sostanzialmente differiscano per ogni resto, non è sempre neppur facile di determinare con precisione, se, nel modo che vedremo, non ne porga di per sè qualche lume migliore la dichiarazione istessa del secondo sistema il quale poco appresso riferiremo.

Frattanto può dirsi che special cura di S. Ambrogio sia stata quella, secondo credettero molti, di accomodare il canto nel modo particolare e proprio degli *Inni metrici;* pei quali, in quei primi tempi, la istessa misura dei piedi veniva a costituire un certo genere di musica.

E ciò doveva necessariamente risultare siccome uno dei punti di maggior differenza fra i detti canti, Ambrosiano e Gregoriano, appunto perchè la chiesa di Roma non aveva a

quell'ora universalmente adottato il costume degli inni nei divini uffizi; ad eccezione, bene inteso, della Compieta, e, per taluna chiesa particolare, dell'uffizio proprio di qualche santo. Costume appunto, il quale non invalse se non dopo il secolo duodecimo, nella maniera che crede di avere abbastanza provato il dottissimo Mabillon nel suo *Museo Italico*.

L'istessa ragione poi del ritmo e della misura (metri), in quanto è congiunta al canto melodico, può anche chiamarsi una proprietà specialissima del sistema di S. Ambrogio, tradotta quindi, o meglio, estesa agli altri generi di canti ecclesiastici. Laonde, quelli Ambrosiani furono anche distinti dai musici col nome di *metrici* o misurati.

Circa i principii ne' quali si debba credere fondata la riforma in discorso, sono varii egualmente i giudizi degl' intelligenti della materia: e se in una sola cosa concordano, è nel riconoscerne la provenienza legittima, o com'è a dire, il sustrato greco.

Tuttavia questo canto a molti non pare altresì ch'ei possedesse caratteristiche tali, da potersi chiamare sin da principio arte ben definita. Onde le lodi di dolcezza che si affermano date a quei cantici da Agostino monaco di S. Andrea, e dall'istesso Guido Aretino, voglionsi con più ragione attribuite al concetto e alla lingua degli inni melliflui del santo dottore, piuttosto che al suo sistema di canto. E in realtà, se così non fosse, rimarrebbe difficile a spiegare come mai il predetto Agostino, partendo per l'Inghilterra alla propaganda delle dottrine cattoliche, conducesse seco i cantori Romani e non gli Ambrosiani.

Ma qualunque sia in proposito il vero, la riforma di Ambrogio, distesa in quasi tutte le chiese d'occidente (Roma non esclusa) non pare durasse a lungo nel suo splendore e nella originaria purezza, nè che si conservasse immune dalle profanità pagane e dall' elemento mondano, da cui era stata redenta con l'abolizione del ritmo, e con la sola conservazione dei modi antichi.

Tantochè gli ornamenti introdotti dalla Melopea, e sbanditi qualche tempo prima dal vescovo riformatore, tornarono col tempo a far capo; ruppero, diremo così, quella solenne semplificazione, quell'argine creduto quasi insormontabile barriera contro ogni novità corruttrice, e stimato perciò qual mezzo durevole a preservare il sistema da qualunque contaminazione, la quale potesse offendere quella purità semplice e maestosa, onde veniva efficacemente ritratta la santa grandezza del culto. Di maniera che gli infarcimenti pagani, o ereticali, la mollezza, e più ancora la confusione introdotta, obbligarono, quasi due secoli dopo, S. Gregorio a trovare fra le gravosissime cure del supremo pontificato anche il tempo di scendere al leggìo.

Fu per gli abusi, ripetiamo, e per le corruzioni introdotte, che seguendo Gregorio i principii e le orme segnate dal predecessore Ambrogio, ma liberandosi dagli inconvenienti che accompagnarono il di lui sistema, aggiunse ai primi quattro, altrettanti modi pei quali si evitasse la monotonia. Però tenne ferma l'abolizione del ritmo stabilita dal primo; e per tale medesima via proseguì a impedire che il canto ecclesiastico divenisse un mezzo all'espressione meno conveniente dei sentimenti e delle passioni puramente mondane.

Nella musica di argomento profano non ci sarebbe stato di sicuro il motivo di evitare gl'inconvenienti voluti fuggire dalla Chiesa; ma dov'era essa questa musica profana? chi ne coltivava specialmente il genere? Usciti dalla Chiesa gli scrittori del tempo non ce lo dicono; e se in qualche ricorrenza puramente civile, l'arte si adoperava, le teorie, i principii generali, il modo, il genere, il gusto ancora, erano sempre presi in prestito dai riformatori ecclesiastici. Gregorio tenne adunque la musica e il canto in una cerchia del tutto spirituale; e le note mantenendosi tutte di egual durata, conferivano così alle parole che ne erano vestite la sola e più adatta espressione della inalterabile calma, propria della Onnipotenza Divina. Il grande pontefice diede infine al canto ecclesiastico, o *fermo,*

quella istessa forma moderna che oggi ritiene; e da forte e sonoro, come era appellato il canto Romano, lo cambiò in dolce e mite, serbando, nel modo che già fu detto, i quattro modi tonali di S. Ambrogio (gli autentici); ma dividendoli ciascuno in due (plagali), le di cui scale si mantenevano corrispondenti alle note dei primi, scendendo solamente una *quarta* più basso. Oggi, volendosi esprimere coi nomi delle nostre note, puossi tradurre così quel sistema. Si ebbe un primo *tono autentico,* chiamato *re;* un secondo *plagale,* chiamato *la;* un terzo autentico, detto *mi;* un quarto plagale, detto *si;* un quinto autentico, detto *fa;* un sesto plagale, detto *do;* un settimo autentico, detto *sol;* un ottavo plagale, detto *re:* di maniera che la scala generale, contenuta da questi otto toni, veniva ad estendersi dal *la* grave, fino al *sol* della seconda ottava. Nè a queste unicamente si limitano le innovazioni del santo ed illustre pontefice; poichè alla notazione greca, abbastanza complicata, pensò di sostituire le lettere romane, in guisa che A, B, C, D, E, F, G, stassero a rappresentare le prime sette note di natura grave, a muoversi dal *la;* le minuscole poi venissero a indicare le note seguenti, e se raddoppiate, rappresentassero le acute; senza però abbandonare in ogni parte il sistema greco delle quindici corde. Guido medesimo conferma il detto sin qui in più luoghi del suo Micrologo, e particolarmente nella forma seguente:

d e ♮ c d c d c ♮ a ♮ c d a G F G G
Sit nomen Domini benedictum in saecula.

Le sorti del canto e della musica sostanzialmente può dirsi che rimanessero a questo punto, fino a che, qualche secolo appresso, per la introduzione dell'organo, non si modificarono alquanto, e segnarono nella storia un nuovo passo di progressivo sviluppo: quando, cioè, il canto istesso cominciò per le voci ad esser disposto in maniera che ebbe poi la denomina-

zione di discanto, e s'intesero più tardi fino a tre e quattro voci. Ma, giova ripeterlo, altri secoli trascorsero ancora, nei quali si mantennero sempre molto vaghi e difformi i metodi d'annotazione, e però lunghissimo tempo si richiese ad apprendere il canto. Ci furono di mezzo le invenzioni del nostro Aretino, prima che maestro Francone di Colonia, Giovanni di Garlandia, con altri anonimi scrittori, e Giovanni De Muris, anche più tardi di quelli, scrivessero i loro trattati. Pure dopo le riforme Gregoriane, le quali, come abbiamo veduto, non si limitarono alla sola sostituzione delle lettere (secondo ne penserebbe Antimo Liberati); ma furono qualche cosa di più, se non molto di più delle Ambrosiane, e queste totalmente bandirono (eccettuato che per la chiesa di Milano); dopo quelle, non mancarono gli studiosi e i pazienti cultori dell' arte i quali, sulle orme del pontefice riformatore, adopraronsi a sviluppare con maggior chiarezza i principii, e dettarono metodi e nuove regole per dare al canto una forma migliore, una estensione più varia e più grande, scopo principale, s'intende, i soli servizi religiosi. E fra questi continuatori degli studii di S. Gregorio appariscono singolarmente i di lui successori Leone II, Benedetto II e Sergio I, oriundo di Antiochia. Ma per Leone in modo speciale, e per la sua dottrina musica, hanno lodi non sospette di parzialità Atanasio e il Platina; se pure, dopo i ricordati pontefici, non vogliasi tener conto eziandio (come pare ch'ei meriti) di quel Vitaliano di Segni, salito anch' esso al pontificato sulla metà del secolo settimo, e che appunto Giovanni Diacono, nella vita di S. Gregorio medesimo, piglia motivo a ricordare, chiamandolo restauratore del canto in Occidente. Anzi non manca altresì chi tenendo le opinioni del venerabile Beda, attribuisce invece i meriti di Vitaliano ad Agostino di Reggio, nella Magna Grecia, insediatosi anch' egli poco appresso nella cattedra pontificale romana col nome di Agatone, ed assunto all'onore degli altari.

Comunque egli sia, però, all' uno o all' altro, degli ultimi ricordati che si debbano le lodi di restauratore del canto, rimane sempre ferma e abbastanza convalidata la nostra prima asserzione: vale a dire, che nell' arte musicale e nel suo più potente risveglio ebbe parte principalissima la Chiesa cristiana, i suoi riti, e le sue ecclesiastiche istituzioni; rimane provato che per lunga stagione la storia della musica e quella del canto ecclesiastico formarono un solo ed istesso argoménto; che l' una e l' altro si univano e quasi si identificavano in un soggetto unico ed indivisibile; e che infine i luminari, i benemeriti dell' arte, furono sempre genti di cherica, e però nemici della cultura intellettuale, del bello, e d'ogni progresso civile, secondo almeno li battezza il secolo nostro.

E la storia poco edificante per certi messeri, i quali sono gli unici riparatori dopo tante clericali profanazioni, dura; dura ancora, e forse durerà a malgrado dei loro sforzi per farla tacere e distruggerla. Vero è che (tornando al soggetto) in tutto il secolo VIII, dopo le premure dei ricordati pontefici, non abbiamo intorno alla musica che memorie di sterili dispute fra i cantori Gallicani e quelli Romani. I primi, viziatori delle Gregoriane purezze, e perciò costretti spesso, in forza di decreti imperiali, a ricondursi coi principii e con la pratica alla legittima scuola di Roma, dalla quale partivano unicamente (come sempre erano partiti per le varie nazioni d'occidente) per la Gallia sopra tutto, per l'Inghilterra, e, secondo l'anonimo Cassinese, fino per la Germania, i veri propagatori del sistema, i depositarii e gli arrecatori dei legittimi codici Romani. Relativamente al sistema e alla pratica del canto, ne piace anzi di riferire ciò che ne scrive il precitato Cassinese: *Fremebant*, ei dice, *vocibus barbariae, et pro dulcissima carmina, coeperunt ululare sicut lupi. Postquam cognovit eos B. Gregorius, misit ad eos duo ex discipulis suis, qui librum ex genere vocum eos instruxerunt, quamvis permagno labore.* Nè questa, a dir vero, fu già la sola volta che eglino

dovessero rivolgersi alle pure sorgenti, e chiedere nuovamente le cantilene autentiche, i metodi e fino i precettori da Roma. Sigeberto infatti, Giovanni Diacono, e certo Ekbardo monaco, riferiscono delle lunghe e ripetute contese: cui però diletti di conoscere i loro minuti e circostanziali racconti, non ha che a scuotere la polvere di quei grossi volumi, ne'quali, se troverà svariate le descrizioni dei fatti, riscontrerà per altro sempre concordi i pazienti annalisti, su tutto ciò che riguardi la sostanza della verità storica, poco sopra affermata. E questo del secolo VIII.

Nel IX e nel X parve aumentarsi il risveglio, e divenir maggiore il trasporto e lo studio delle musiche discipline: nè già per la sola Italia, ma sì per le poco innanzi ricordate nazioni di Francia, d'Inghilterra e Germania. Durante il primo di questi due secoli, cioè il nono, non fu tenuto concilio nella chiesa cattolica, non uscì editto particolare d'imperatore o di papa, nel quale, insieme allo studio della grammatica, non venisse raccomandato altresì quello della musica, noverata fra le sette arti liberali. Bene è vero non deesi credere che i canoni di concilii, o i decreti d'Imperatori e di Papi, sortissero pienamente, e quasi nel momento, l'effetto voluto; imperocchè Aureliano, monaco di Rohan (Reomensis), in una sua lettera nuncupatoria a Bernardo Arcicantore, deplora che molti, o quasi tutti, de' suoi colleghi fossero veramente digiuni dell'arte; mentre i popoli che credevano di coltivarla, correvano essi pure ai due eccessi egualmente deplorati. Val quanto dire, o rimbarbarendo le cantilene, o piegandole troppo ad usi e a sentimenti e andature soverchiamente mondane. E qui, perciò, a gridar di nuovo contro lo snervamento dell'arte e degli animi, contro l'infiacchimento dei severi costumi: « *Cum haec,* scrive il noto Giovanni di Salisbury (Saresberiensis), *quidam modum excesserint, lumborum pruriginem, quam devotionem mentis, poterunt citius excitare.* »

L'istesso Notkero, detto il Balbo, in un suo scritto intitolato *Prologo delle Seguenze* (*Prologus sequentiarum*), sebbene

pio e dottissimo uomo, ci attesta di essere stato esso medesimo rimproverato da Isone, maestro suo; perocchè in comporre Seguenze ed altri cantici, avesse agglomerate moltissime note sopra una medesima sillaba. E fu appunto l'origine delle Seguenze, che, per lo abuso il quale se ne fece, portò seco più tardi il disuso o la quasi intera soppressione delle neume, disordinata e mal composta segnatura. Da tutto questo poi sembra che abbia a cavarsene legittima e sola una conseguenza, ed è; che nel secolo nono crebbe sì la tendenza agli studii del canto, ma perchè a guidare i volenterosi per una nuova e più utile via mancò il genio riformatore, per tale motivo l'arte non si avvantaggiò nella sostanza, e non mutò di condizione e di stato, nonostante qualche più speciale applicazione ad usi profani. Infatti tutti gli sforzi dei cultori più o meno fondati nelle discipline gregoriane rimaste sempre in onore, e dei scrittorelli che sorsero in quel tratto di tempo, non sono che leggiere e pratiche modificazioni a canti già costumati, a regole vecchie, e, per giunta, della minore importanza. Sono, cioè, compilazioni di metodi speciali, fatti secondo una certa disposizione individuale, e tutta propria perciò dell'intelligenza e del bisogno di chi si fece compilatore; parendo forse a questi grande cosa, se da una teoria variata nella sola forma espositiva, e da una pratica leggermente mutata, ne cavasse alcun che avente apparenza di vera novità. Questo però, più che nella nostra Italia, crediamo si debba dire (e già l'accennammo) accadesse realmente al di fuori, ossia nelle chiese cattoliche di Occidente: nelle quali poi neppure poteva chiamarsi notevolissima la voga, per essere sempre molto ristretto il numero di quelle cristiane solennità, che ne porgevano, a mo' di dire, l'ésca o il motivo. E in verità, non solo durante il nono, ma fin dopo la prima metà del secolo decimo, il solo canto che potesse chiamarsi nuovo, originale, più celebre ed usitato, è quello di S. Adalberto, vescovo di Praga,

quale egli stesso l'insegnò a' suoi Boemi. Un canto Slavo, di cui è questa la traduzione letterale nella lingua del Lazio:

O Domine, miserere,
Jesu Christe, miserere.
Salus es totius mundi,
Salva nos, et percipe,
Domine, voces nostras.
Da cunctis, Domine,
Panem pacem nostra terrae
Kyrie eleison Kyrie
Kyrie eleison Kyrie.

E questo canto venne in tanto credito dopo la morte del santo, che ripetevasi sempre in ogni circostanza, così sacra come profana. Rivestito delle stesse note che portava il sistema, lo avevano, può dirsi, in comune le incoronazioni dei Principi e Re Normanni, e l'elezioni dei Vescovi. Per le battaglie vinte, per le congratulazioni ai grandi del secolo, come per qualche scampato pericolo, entrava sempre il canto del Martire Slavo. Noi vogliamo bene che per la sua indole generica, pel concetto semplicissimo, che è quello d'invocare l'aiuto della Divinità in qualunque bisogna sì del corpo che dello spirito, potesse sempre e senza contradizione di sorta adoperarsi; tuttavia convien dire, come già poco sopra, che la musica e il canto non avessero tra gli eruditi del secolo molti e speciali cultori, se note musicali e parole dovevansi prendere in prestito dalla Chiesa per così lunga stagione. Ciò non pertanto il secolo decimo doveva chiudersi con auspici migliori per le sorti future della musica, e annunziare in certo modo le glorie dell'avvenire, coll'aumentarsi che fecero nella sua seconda metà le tendenze e il risveglio di cosiffatto studio. Toccava propriamente a questo non lungo periodo di tempo il lasciare a noi le prime memorie di un canto distinto col nome di musicale, e di una scuola in cui vien detto che «*erant cantores et pueri synphoniaci.*» Però era sempre

un Pontefice (Gregorio V) quello che doveva spendervi su le proprie cure e dar vita a istituzioni novelle, o raddoppiarle in vantaggio dell'arte: e appunto di lui medesimo scrive la storia su questi termini: « *Nam et scholas cantorum in loca congrua construi praecipit.* » Erano sempre monaci, e in ispecie i figli di S. Benedetto, quelli che nell'universalità dell'ordine loro, e però in Italia e fuori d'Italia, concorrevano a fecondare i bene sparsi semi, e a coadiuvare gl'impulsi del pontefice, dilatando per ogni parte la fiamma degli studi musicali. Quella fiamma, ci giova ripetere, a cui aveva dato origine la scintilla animatrice, dipartitasi dall'Italia istessa e da Roma, e che alimentavano continuamente gli ordinamenti nuovi e le regole nascenti nell'eterna città. Le cronache dei Bollandisti ci dicono, a modo d'esempio, come si giungesse perfino a proibire l'ingresso nei monasteri a coloro i quali non fossero iniziati alle discipline musiche e grammaticali. La storia letteraria di Francia, pubblicata dai fratelli Benedettini di S. Mauro, riferisce anch'essa di una scuola fondata singolarmente per gli studii e per le umane discipline, la quale, sotto il nome di grammatica, comprendeva essa pure la musica, la dialettica, e la teologia; il famoso triunvirato morale dell'epoca. A molte altre, quei religiosi aggiungono nell'opera loro la testimonianza di certo Adelmaro Scolastico che in versi ritmici alfabetici tesse la storia dei contemporanei divenuti chiari in quest'arte e in questi studii. Semibarbaro documento che il dottissimo Mabillon ha pubblicato, e del quale, per semplice curiosità, diamo qui i primi versi: « *Armonicae facultatis aspirante gratia, — Refero viros illustres letterarum lumina, — Quos recenti recordatur mens suacia dolore:* » e forse sono questi dell'intero carme i migliori.

Così è che facciamo propriamente capo al secolo di Guido, aperto tanto splendidamente da quel genio stragrande, che, francese d'origine, ma di spiriti romani ed italici, dopo molte,

ora liete ora tristi vicende, salì alla cattedra di Pietro col nome di Silvestro II. Il dottissimo fra i pontefici dell'età di mezzo, al cui proteiforme ingegno anche la musica andò debitrice di nuovi studii: nei quali, mentre un italiano meditava fra le tacite mura di un chiostro le sue prodigiose invenzioni, venivano in qualche fama, 1.° un Ermanno Contratto resosi celebre pel suo tempo, non solo per gli scritti di argomento musico, ma per quelli sulla composizione dell'Astrolabio, sull'ellissi, sulla quadratura del circolo, sul computo e sulla fisionomia; 2.° i due Remigi, il primo monaco di S. Germano, ed alla cui scuola si formarono quell'Ubaldo e quell'Oddone, che meglio sembrano rivaleggiare con l'Aretino; l'altro, milanese, monaco anch'egli, e più tardi scolastico, al quale è dovuta la composizione di svariate cantilene, e, secondo vuolsi, delle litanie e dei canti costumati dalla Chiesa nelle solenni rogazioni. Anzi celebre così, che crede taluno aver il terzo degli Ottoni donata al medesimo « *auream camoenam gracilem;* » quasi tenendolo il migliore tra i musici del suo tempo. Forse però quest'ultima notizia merita quell'istessa fede che in molte cose è riconosciuta a Tritemio, facile a maneggiarsi a piacere le epoche, i fatti, e le persone che gli vengono sotto la penna, e dal quale sono eziandio ricordati, per lo scopo sopra discorso, un Giovanni di S. Mattia ed un Bernone Augense. Quell'istesso Bernone contemporaneo di Guido (egualmente che Ermanno), le opere del quale, perchè posteriori di poco, vanno spesso confuse con quelle dell'Aretino, o a questo medesimo attribuite.

Ma vivaddio! che era riserbata ad un cittadino della *terra de' morti,* ad un rampollo venuto su, non si sa come, dalla secca ceppaia del monacato, la gloria di cavare dalle leggi invariabili dell'Acustica, e dai portati della greca sapienza, come che da qualunque altra dottrina musicale conosciuta sino a lui, quelle incognite, le quali apersero il cammino alla perfezione, e che a Guido d'Arezzo valsero merita-

mente l' elogio d' *Inventore* in quell' arte « *che a Dio quasi è nepote.* » E appunto per queste ragioni, nell'istessa maniera che già toccammo del più antico periodo musicale greco, così riuscirà egualmente utile e vantaggioso tornare a suo tempo alla madre Grecia, e dire dell'intero suo organismo, quale apparve costituito dopo le dottrine di Pitagora e di Aristosseno. Molto più che il nostro monaco non ne disconfessa mai i lumi che ne trasse a compire la propria riforma; e nulla poi mostrando di pretendere sopra i suoi meriti reali, colla sincerità del cristiano, colla umiltà del religioso, e in pari tempo con la franchezza dell'artista sicuro del fatto proprio, li designa veramente, e li distingue quali sono.

E col dare in così fatta maniera a ciascuno il suo, previene anticipatamente da se stesso quei detrattori d' ogni maniera e d'ogni tempo, i quali avrebbero scagliato contro di lui gli strali di una critica invidiosa, partigiana, e però sempre ingiusta. Ora, abbandonando noi per poco la storia dei musicali progressi, permetta il lettore che lo riconduciamo a quella di Pomposa, per ritrovarvi il nostro giovine monaco, e fare di ciò l'argomento del terzo libro.

LIBRO TERZO

NEL QUALE SI COMINCIA DAL PERIODO PIÙ SPLENDIDO DEL MONASTERO POMPOSIANO, FINO ALLA PUBBLICAZIONE DEL MICROLOGO DI GUIDO

Pomposa nel periodo più rigoglioso della sua vita. - La quiete turbata, e le cause principali del turbamento. - La eterna lotta del bene e del male. - Impossibilità di evitarla, ma possibilità di vincerla. - La copia dei beni terreni, e i meno retti desideri di alcuni monaci, più che le invenzioni di Guido, generano i mali umori. - Come adoperasse le ricchezze l'abbate Guidone. - Nuove celle e nuovo tempio. - Inquietudini interne e vessazioni esterne. - Eriberto arcivescovo di Ravenna. - La santità dell'abbate scongiura la tempesta. - Le dissensioni, per causa di nuovi sistemi di canto, agitano i monasteri d'Italia, anche prima delle manifestazioni di Guido. - In che consistessero veramente. - Quali le vorrebbero far credere gli spogliatori di Guido. - Si ricordano le turbolenze di Montecassino. - Pomposa ne dà pur essa gli esempi. - Qual fosse per essa la vera cagione, e quale il pretesto a nasconderla. - Le nuovità di Guido sembrano generare i dissensi nella Comunità. - Come questi ingagliardiscono, e costringono l'Abbate al licenziamento di Guido. - Come debba giustificarsi l'operato di Guidone, per non offendere la dignità del superiore e la santità del monaco. - Contradizioni e bassezze di un biografista nostro concittadino. - Come si respingano, si condannino, e ne rimanga sempre più giustificata la condotta dell'Abbate. - La sentenza d'esilio. - Come e quanto potesse affliggere Guido. - Paragone che egli fa di se stesso.

- L'esilio non fu volontario, ma imposto. - Non rubiamo l'arte ai novellieri. - Le fantasie del ricordato biografista. - Supposizioni possibili, e contradizioni da evitare. - A quale anno debba riportarsi la partenza da Pomposa. - Calcoli matematici. - Perchè necessiti farli minutamente, per determinare con precisione questa ed altre epoche della vita di Guido. - Giunge in Arezzo sui primi dell'episcopato di Teodaldo. - La pubblicazione del Micrologo. - Come se ne possa trovare l'anno, e come serva di prova a stabilire altre date cronologiche. - Si convalida l'anno della nascita. - Valore della nota di chiusura del Micrologo, apposta dal Baronio e da Kircher. - Si restringono in un quadro sinottico le epoche fin ora ricercate. - Questione necessaria a discutersi, per raffermarle. - Gerberto, e il supposto viaggio di Guido a Brema. - Fonti storici dai quali lo desume lo scrittore tedesco. - Si riportano testualmente. - Stanno contro l'affermazione di Gerberto, anche cronologicamente. - Non provano che il Guido in essi ricordato sia il nostro. - Per quali altre ragioni venga distrutta la supposizione dell'Aretino a Brema. - Una storica circostanza, e una frase di Guido, che possono aver dato motivo a crederlo. - L'esistenza di più Guidi nell'epoca istessa dell'Aretino. - Sue parole con troppa larghezza interpretate. - Un'iperbole giustificata, e l'esattezza nell'iperbole. - Ultimo argomento sulla questione. - Perchè da Pomposa Guido dovesse trasferirsi direttamente ad Arezzo. - Contro Angeloni. - Argomento di ordine morale. - Guido in Arezzo. - Sul primo asilo di Guido in città. - Se egli abbia dovuto preferire un monastero, e quale. - Come si accordi con questo una sua dichiarazione a Teodaldo. - In quali condizioni si trovassero i monasteri rispetto ai vescovi. - I monaci vagabondi non tollerati. - Guido e Teodaldo. - Disposizioni d'animo, di mente, e loro tendenze. - In quali favorevoli circostanze giungesse Guido in Arezzo. - La nuova cattedrale. - Preparativi per la traslazione del corpo di S. Donato martire. - Di qual natura fossero. - Il canto ecclesiastico. - Teodaldo superiore e discepolo. - Resultati felicissimi. - Come la fama di Guido dovesse diffondersi rapidamente. - Pubblicazione del Micrologo.

Quando Guido varcò, come già fu detto, nell'età sua più giovanile le tacite soglie di Pomposa, il monastero trovavasi nel periodo più rigoglioso della sua vita: privilegi e donazioni erano state in tanta gara profuse, da formare esse sole un

periodo di storia del luogo, abbastanza lungo ed importante; e non tanto per la materia, quanto per la singolarità dei documenti. La raccolta delle opere letterarie e scientifiche, sopra ogni altra ricca e pregevole; le prove di singolari virtù date dai monaci, frequenti e chiarissime; la santità vivente dell'Abbate, ricercata dai grandi, venerata dai suoi, ed esso degno in tutto del nome d'Angelico. Ogni cosa insomma, a doverne giudicare sulle generali, pareva che promettesse lunga e costante la quiete al pio luogo, nè offuscata da meno lodevoli fatti la vita gloriosa.

Ma come avviene di tutte le società che vivono quaggiù, le quali, sebbene regolate da precetti d'origine e di sanzione divina, hanno pur sempre nascosto nel proprio seno il verme roditore che ne paralizza le virtù, che ne diminuisce e talvolta ancora ne spenge l'esistenza, così anche Pomposa nascondeva fra i suoi, i serpenti lamentati da S. Girolamo, in tutte le sue perlustrazioni monastiche: « *Lustravi* (dice il Santo) *monasteria Nitriae, et inter Sanctorum choros, aspides perspexi.* » È questa, crediamo, la eterna lotta del bene e del male, in cui dovrebbesi appunto ritrovar sempre il principio e la ragione di certe frequenti e dolorose vicende, le quali non di rado travolgono le migliori istituzioni. L'istéssa lotta, dicasi, che cominciata con la ribellione di Satana, che riapparsa nell'Eden con i primi parenti, e più grande e più tremenda combattuta poi nel Golgota, si perpetua tutto giorno in mille guise e in mille circostanze, sopra una terra di contradizioni e di prove. Dovendosi conseguentemente accettare ormai quale cosa inevitabile, ci sembra perciò che invece di sprecar fiato a lamentarne senza profitto l'esistenza, meglio sarebbe e più doveroso studiare di continuo i mezzi a combatterla e vincerla. Chi non creda così, si provi a fare altrimenti; ma non si dolga poi se non giunge a cavarne frutti migliori. Intanto può dirsi, senza tema d'errore, che la cenobitica famiglia di Pomposa ne mostrava pur troppo ancor

essa la reale esistenza, e che chiudeva realmente dentro di sè il verme nocivo a così utile associazione. La potenza e la molta copia dei beni terreni non erano forse, a nostro credere, venuti al monastero senza danno per taluno dei suoi, e pel conseguimento pieno e pacifico di quello scopo al quale era sorta, e che si riassumeva tutto nel bene della società e della Chiesa, in un' epoca cotanto svantaggiosa. Infatti, certe virtù non abbastanza assicurate, certi cuori non del tutto chiusi ancora alle seduzioni che la potenza e i beni di terra esercitano in altissimo grado sull' umana natura, ne erano rimasti scossi anzichè no, e in qualche parte vulnerati. Di qui certe voci di scontento, certe espressioni di malumori, che non avevano mancato di farsi sentire a tempo e a luogo, e sotto ogni possibile pretesto, rivelando in alcuni dei monaci la noia di quelle austerità le quali tutta via moltissimi seguitavano a praticare con zelo grandissimo.

Certamente Guidone, che fino dall' esordire della carriera abbaziale aveva dimostrato chiaramente qual' uso intendesse fare di quelle ricchezze le quali la sola pietà di lui aveva contribuito ad accrescer moltissimo, concorreva senza quasi avvedersene ad eccitare quegli elementi irrequieti e mal fermi, le cui voglie non è appunto meraviglia che non si conformassero ai nobili intendimenti di chi giovinetto abbandonò le domestiche agiatezze, per seguire la perfezione evangelica. Onde quel moltiplicarsi, secondo narrano le cronache dell' abbazia, di celle destinate alla ospitalità temporanea dei visitatori, o a raccogliere quanti domandavano di consacrarsi alla religione dentro quel sacro ritiro; quell' erogare che facevasi di buonissima parte delle rendite monastiche nell' acquisto di tesori artistici e letterari, nell' inalzamento di un nuovo tempio sacro alla divinità, e destinato a rimanere per lunga stagione monumento glorioso della pietà di quel secolo; tutto questo, diciamo, come non lusingava per nulla affatto chi erasi coperto dell'abito religioso per un fine meno retto, così procurava eziandio

nuove vessazioni e nuove molestie dal di fuori, e turbava sempre più la tranquillità e la quiete del monastero. Valga, per prova di questo, il fatto di Eriberto Arcivescovo ravennate; il quale, sia che lo muovessero in realtà le numerose querele sporte al di lui tribunale contro certuni dei monaci Pomposiani, sia che lo ingelosisse il rigoglioso aspetto della cresciuta potenza di quella comunità, e però ancora che lo stimolasse il desiderio di usurparsene i beni; fatto sta che, poco appresso alla partenza di Guido, il despota di Ravenna ne tentò armata mano la conquista, e ne minacciò la totale distruzione. La quale se non avvenne, il merito ne è soltanto dovuto alla santità dell'abbate, che, novello S. Leone dinanzi al mitrato Attila, spuntò con la preghiera le armi dell'invasore. Comunque però debbasi giudicare del movente di quest'ultimo fatto, a noi basta di sapere che dissensioni nel seno della famiglia di Pomposa erano nate; e che in tal caso è pur logico il credere che, non volendosene apertamente confessare dagli autori le cause vere, si andassero però cercando pretesti a giustificare i loro malcontenti.

Uno degli apparenti motivi, quello forse col quale gli agitatori in tonaca potevano farsi un numero maggiore di seguaci per sconvolgere l'ordine, e per nascondere meglio gl'indiretti fini, era proprio divenuto il vizio comune del tempo. E cioè; non eravi monastero di qualche importanza in Italia, in seno del quale non esistessero controversie e liti vivissime, sorte per talune innovazioni sui metodi di canto che si cercavano d'introdurre, o che veramente erano state introdotte. In che cosa poi realmente queste consistessero, non ci dicono gli storici delle diverse religiose famiglie, i quali hanno preso distesamente a narrarne. Tuttavia si può ritenere con bastante certezza che le ricordate innovazioni non fossero nulla di sostanziale e di veramente straordinario, se tutte, e sempre, vengono chiamate con frase generica *una nuova forma di cantare* (*dissentiones propter novam canendi formam*). Di maniera che quando

le riferite espressioni siano adoperate con esattezza a manifestare il concetto e i giudizi dei precitati scrittori, esse dicono chiaro come dovesse trattarsi unicamente di nuovi metodi di canto fabbricati sempre sulle vecchie basi, sulle antiche regole adottate dall'universalità, e senza che vi entrasse nulla di propriamente nuovo, o fino allora sconosciuto: *novam canendi formam*. Forse era quell'istesso moto progressivo, quella tendenza a dichiarare e a diffondere l'arte, la quale già accennammo essersi manifestata in ispecie fino dalla seconda metà del secolo antecedente.

Bene è vero che a queste medesime frasi alcuni storici della musica dettero significazione molto più lata e importante; ma in verità questi tali furono sempre coloro che ebbero per iscopo principale di scemare o di togliere del tutto all'Aretino la sua maggior gloria e i suoi meriti. Onde non è cosa da meravigliare, se dietro le predette frasi si parlò dai medesimi di un sistema tutto diverso di notazione, di linee, di spazi e di note, quali appunto si attribuiscono più tardi a Guido, monaco pomposiano. La confuta di cosiffatta opinione, come vede di per sè stesso il lettore, interessa moltissimo ed è anzi uno dei punti principali, su cui abbiamo l'obbligo di fermarci, e per un tempo non breve. Ma qui frattanto non avendo essa il suo vero posto, la riserbiamo perciò a quel punto del nostro lavoro, nel quale saranno esaminate le invenzioni del celebre musico; dove sarà dimostrato il sistema, e dove verranno discusse le obiezioni in contrario. Per ora, quasi a disporre in favore del nostro Aretino l'animo di chi legge, e a diminuire l'importanza che a prima vista potrebbe mostrare la interpretazione surriferita, ci contentiamo osservare, che il lasciar che fa Guido d'Arezzo dietro di sè, non solo gli antecedenti cultori dell'arte, ma eziandio i di lui più celebri contemporanei; quel citarlo di questi medesimi, e quel chiederne l'appoggio a convalidare le loro respettive dottrine, ella è cosa che imbarazza i meno benevoli a lui, e indebolisce le argomentazioni de'suoi

aperti contradittori. Ma torniamo alle dissenzioni monastiche di Pomposa e al motivo che parve cagionarle, o che veramente le cagionò.

Esse, nel modo che dicemmo, eransi talmente generalizzate tra i monaci, specialmente sul finire del quarto lustro dall'incominciamento del secolo undecimo, che quasi ogni famiglia religiosa ne offriva il non sempre edificante spettacolo. Per tutte quelle le quali potremmo ricordare a prova del fatto, basti una soltanto delle più celebri, e che sino allora aveva dato l'esempio della massima concordia. Intendiamo dire della Cassinese, in seno a cui, per le testimonianze che ne dà, e pei documenti che ne arreca il dottissimo Federici, le lotte in materia di canto assunsero ben presto l'aspetto di una rivolta quasi generale, e sconvolsero l'intera comunità. Naturalissima cosa adunque che, a simiglianza di Montecassino e di altre delle quali abbiamo creduto tacere, non andasse libera da questa maniera di contagio anche Pomposa. La quale pel maggior numero dei monaci, e così per la maggiore probabilità di chiudere in seno elementi sovversivi, era anche la più suscettibile ad esserne presa.

Ed ecco infatti che sul 1020, o circa, si accende quivi la lotta per un nuovo sistema di canto, il quale la cronaca del monastero attribuisce senz'ombra di dubbio a Guido d'Arezzo: eccola ingagliardire e poco appresso farsi tale, da minacciare con la quiete dell'ordine intero, quella eziandio del celebre maestro e della sua scuola, nell'istante medesimo che dell'uno e dell'altra si estendeva la fama oltre i confini del monastero. I monaci di buona fede, gl'ingenui amatori di un antico e imperfetto sistema (ai quali è forse probabile che, sebbene lontani, risuonassero ancora negli orecchi i lamenti di venerabili personaggi contro certe novità viziatrici del canto ecclesiastico) mormorano perchè si lasci libera la via a chi tende a rallentare il freno delle monastiche austerità; gl'inetti e gli ambiziosi, cui madre natura non dette le ali per raggiungere quella sommità alla

quale aspirano tanto più, quanto meno ne son capaci, gridano più forte, perchè temono il sollevarsi di un astro destinato a fare impallidire la lor debole luce; gl'intolleranti poi di giogo monastico, pei quali giova ogni torbido, pur di tentare un'illecita pesca, portano il romore al più alto *diapason*. Ora, l'insieme della sollevata tempesta, che non dovette sicucuramente esser cosa passeggera, nè di poco momento, non è a stupirsi s'egli arriva a costringere un cuore, benchè devoto alla religione ed all'arte, a toglier di mezzo l'innocente oggetto di uno scandalo nella massima parte farisaico, nel resto pusillo, in tutto poi irragionevole e ingiusto. E cioè, se forza l'animo dell'abbate Guidone ad allontanare da sè quel suo figlio omonimo, a cui tanta fiducia e tanto amore lo stringevano, da averci volute condivise (se abbiamo ragione di credere ad un biografista contemporaneo del Santo Ravennate) fino le cure del governo abbaziale.

Ma appunto per questo, si potrebbe chiedere da taluno, com'è che il Moderatore di quella comunità, nel quale si univano perspicacia d'ingegno non comune e carità di santo, potè permettere l'ostracismo della giustizia e del merito, coll'espulsione di Guido? la conseguente privazione di tanto onore e di tanto lume per la famiglia Benedettina di Pomposa? Com'è che lasciò trionfassero l'ignoranza e l'invidia? Non avrebbe egli dovuto meglio, e potuto, l'intelligente pastore esaminare da se stesso le innovazioni musicali di Guido, onde convincersi se mai fossero in qualche parte viziatrici della severa maestà del culto? Perchè non farlo, prima di condursi ad una risoluzione cotanto offensiva pel più celebre e pel più modesto de' suoi; e così imporre silenzio agli agitatori, finchè gli effetti ne avessero giustificato ampiamente l'opera? E in ultimo; non sarebb'ella stata sempre più provvida cosa, prima che perder nella persona dell'Aretino l'artista e il monaco virtuoso, persuaderlo a rimanersi per alcun tempo dalla pratica del suo nuovo canto? a far quasi, per così dire, olocausto temporaneo dei

tesori ritrovati, e custodire intanto, come sotto provvido cenere, per tempi migliori, i frutti preziosi delle intraprese fatiche? D'altronde egli è fuor di dubbio che l'Abbate non conobbe i veri meriti degli studi di Guido, se non in Roma, dopo che questi avevano ricevuto la più solenne conferma da Papa Giovanni; ed è certo pure che la partenza del nostro concittadino da Pomposa non fu volontaria, ma invece dal primo (certo con sommo rincrescimento) consentita ed imposta più o meno forzatamente.

Alle testè formulate obiezioni, le quali ragionevolmente non ci sfuggirono, quando pigliammo a studiare questo punto della storia di Guido, noi crediamo di aver già e vittoriosamente risposto, col delineare che facemmo sin dall'incominciare del terzo libro lo stato morale della Pomposiana famiglia. Dal quale ci sembra appunto, che se ne abbia in sostanza a dedurre legittimamente la conseguenza, dell'essersi Guidone dovuto accomodare all'indeclinabile necessità di scegliere il migliore fra due mali. E val quanto dire, di permettere prima l'allontanamento di un suo monaco prediletto, senza volerne, bene inteso, condannare nè la vita nè gli studi, ancorchè non esperimentati; piuttosto che esporre la comunità e il monastero alle temute conseguenze di quei turbamenti, a cui davano solo apparente motivo le novità musicali dell'Aretino. Chiunque poi volesse adoperarsi a spiegare il fatto con altri criteri, diversi da questi, e senza contemplarlo a quella luce che gli viene dall'intorno, ei non potrebbe rimanersi dallo scendere a deduzioni manifestamente ingiuriose alle qualità imminenti dell'Archimandrita Pomposiano; dal riversare, cioè, un aperto biasimo di leggera o ingiusta condotta sopra colui che, per sedare una tempesta levatasi, a mo' di dire, in un vaso ristrettissimo d'acqua, sarebbesi persuaso a sviare lontana, o a chiudere affatto, una sorgente che la Provvidenza aveva aperta a saziare, non una, ma infinite generazioni sitibonde del divino linguaggio musicale.

Costui, dicasi, deprimerebbe un santo, una gloria italiana, nella persona di Guidone Ravennate, per creare, o almeno impreziosire maggiormente un martire dell'invidia e dell'arte, in quella del nostro Aretino. Noi dunque, a cui non parve tutto ciò, nè logico, nè decoroso, nè giusto, ci studiammo di spiegare il fatto nel modo che sopra; ripugnandoci altamente il dipingere colui che fu l'oggetto di costante venerazione pel nostro Guido, alla maniera di un improvvisatore di libercoli nostro concittadino. Il quale, senza addarsene, o senza intendere realmente ciò ch'egli ne scrive, non si perita affatto dal paragonarlo, con una similitudine senza confronto triviale, « *a canna che il vento agita a suo bell'agio; a foglia roteante al venire della tempesta, e buona a stare sulle fogne dei pergolati.* »

Dopo ciò, osserveremo finalmente come non fu a caso che, nell'aprirci la via a queste ultime conclusioni, noi citammo il fatto dell' Arcivescovo Ravennate. Il quale se per alcuno non ci dasse, da solo, bastante ragione a stabilire che le dissensioni de' monaci Pomposiani nascevàno da ben altra causa, che non fosse quella delle novità musicali di Guido; e che però urgeva di toglierne financo ogni apparente motivo, e di scongiurarne a ogni costo le fatalissime conseguenze; noi, all' episodio di Eriberto, potremmo aggiungere la prova di nuove dissensioni e di nuovi scandali che, partito eziandio l'Aretino, proseguirono a sconvolgere talmente il monastero, da provocare sul medesimo un'inchiesta affidata da Papa Giovanni XIX a Gebeardo successore di Eriberto. Inchiesta, dicasi per altro, la quale, sia che al solo venir decretata spaventasse certi figli degeneri del gran Patriarca di Norcia, sia che presso l' ottimo prelato inquisitore, e di buonissima fede, coprisse il male la santità conosciuta dell' Abbate Guidone; il fatto è che non produsse gli effotti desiderati. Accadde di quella, come spesso avviene di moltissime altre; le quali, per la maniera e per la lentezza con cui sono condotte, o lasciano ai colpevoli tutto il tempo di sottrarsi ai meritati castighi, o per lo meno danno loro

tutto l'agio d'ingannare la vigilanza e l'autorità. Ora proseguiamo volentieri nel racconto e nelle altre ricerche della vita di Guido.

La sentenza d'esilio da Pomposa dovette colpire certamente nel più vivo del cuore il giovine monaco d'Arezzo: e tanto più, forse, perchè ignorando esso il vero stato delle cose, la potè credere per un momento (almeno stando alle espressioni da lui stesso adoperate sull'apprezzamento del fatto) (1) come un trionfo dell'invidia, riportato a suo danno dai propri emuli, nel mite animo dell'Abbate Guidone. E in verità, senza bisogno di andarseli a immaginare, l'amarezza e il dolore da cui venne compresa l'anima sua sensibilissima, adusata ormai alla quiete del santo ritiro, da nessun altro affetto ripiena, che non fosse quello della religione e dell'arte, per la religione medesima, sono ritratti con fedeltà e vivezza nelle parole istesse che, qualche tempo dopo la sua dipartita dal monastero, scrive in proposito all'amico collega Michele.

Anzi notiamo di nuovo che nelle medesime, paragonando come egli fa la propria sorte a quella di un artefice dannato barbaramente a morire, per aver discoperta la maniera di render flessibile il vetro (2), in quello che viene a dimostrare la sicura coscienza di aver renduto con i propri studii un servigio grandissimo alla musica, ci prova altresì quanto abbiamo poco sopra affermato; ciò è dire, che l'esilio non fu volontario, ma veramente comandatogli.

Del resto, non piacendo a noi di rubar l'arte ai novellieri, rinunziamo di buon grado, in favor loro, all'impegno di descri-

(1) *Nostrisque aemulis, se quondam consensisse poenituit.* Ep. Michaeli Mon.

(2) *Qua in re simillimos nos cuidam dico artifici, qui cum Augusto Caesare, Tiberii tempore, incomparabile et cunctis inauditum seclis thesaurum, flexibile videlicet vitrum offerret, quia aliquid super omnes potuit; ideoque aliquid super omnes promereri se credidit, pessima sorte iussus est occidi.*

vere con più o meno patetici colori le particolarità dell'istante doloroso, in cui le porte del monastero si chiusero dietro all'esule Aretino. Lasciamo più specialmente al biografo sopraccitato le lacrime, gli abbracci, gli addii, e financo quel *suo silenzio della notte,* nel quale era meglio al certo che fossero rimaste le di lui molte contradizioni. Anzi, per non fare, neppur su questo punto, della poesia, con iscapito manifesto di quella precisione e serietà che esigono la cronologia e la storia, non usurperemo nemmeno all' egregio Canonico quella sua data del 1° marzo 1022, per fissare, come egli fa, a questo giorno la partenza di Guido da Pomposa, e per calcolarne il conseguente ritorno in Arezzo. Accettandola, incorreremmo nell'istesso ed inescusabile difetto di volere, cioè, e non volere contemporaneamente una medesima cosa, sulla quale avremo pur troppo, poco appresso, occasione di fermarci. Laonde, fino a quella che chiameremo pia credenza, la quale quasi per addolcire le amarezze e i disagi del viaggio di Guido, lo pone in cammino nelle prime e più miti aure di primavera, potremo bene accomodarci, e senza contradizione di sorta. Ma dovendo poi stabilire colla maggior precisione possibile l'anno della partenza in questione, crediamo che non ci sia modo di scostarsi dal 1023, circa la sua metà, o tutto al più dai primi del 1024. A questi matematici resultati, non possibili a restringere maggiormente, ci conducono certe altre ricerche le quali se a prima vista possono parer buone soltanto ad appagare talune curiosità cronologiche, molto sterili, e sovente però di niun giovamento alla gloria del soggetto preso ad elogiare, nel nostro caso non sono elleno veramente tali; quando si pensi che chi volle contestare a Guido il merito di qualche invenzione, talvolta si attaccò perfino ad una delle meno interessanti particolarità biografiche, e scese non di rado sino a far quistione d'anno o di mese, per determinare la comparsa di qualche opera sua.

E questo, come è facile intendere, o per negargliene assolutamente la paternità e concederla ad altri, o almeno per

diminuirne così l'importanza, da doverla giudicare non come un parto legittimo e nuovo del suo genio; ma come semplice resultato di studii fatti sopra scoperte poco prima avvenute. Conseguentemente senza nessun altro merito per l'Aretino, tranne quello di averle meglio dichiarate e concorso a diffonderle. Non già che a sofisticherie di tal genere noi abbiamo sempre data importanza; chè anzi il più delle volte ce ne passammo del tutto. Pure dal momento che se ne trovano di tali esempi, i quali non sarebbero senza danno trascurabili, e che potrebbero giustamente fermare i dubbi di qualcuno, crediamo perciò cosa giovevole il fissare nella vita di Guido una cronologia la più estesa che si renda possibile, e la meglio accertata. Di qui adunque la necessità, per noi, di determinare, al punto nel quale ci troviamo, l'epoca esatta della di lui partenza da Pomposa, quella del suo giungere in Arezzo, nonchè di altri fatti o circostanze poco appresso seguite, e di un'importanza incontestabilmente maggiore. Senza più veniamo alle prove.

Che Guido, cacciato da Pomposa, si stabilisse in Arezzo, mentre il celebre zio della più celebre contessa Matilde reggeva con fervido zelo e con molta sapienza la Diogesi Aretina, ella è cosa ormai da non poterne dubitare; eccetto che non si giunga a distruggere o ad impugnare l'autenticità della lettera dedicatoria che va innanzi al Micrologo, e dell'altra ancora indirizzata all'amico collega Michele. Ma per istabilire che ciò sia propriamente avvenuto nell'epoca poco sopra indicata, e cioè fra il 1023 e i primi del 1024, subito dopo l'uscita dal Monastero; ponendoci solamente in mezzo tanto tempo, quanto possa credersi necessario per un viaggio intrapreso direttamente dall'Aretino, alla volta della sua patria; per istabilire tutto questo, è necessario in primo luogo di mettere in sicuro l'esistenza di Teodaldo come vescovo di Arezzo su questo tempo medesimo. Secondariamente poi aver tra mano un fatto egualmente provato, che valga anch'esso a circoscri-

vere la venuta di Guido negli anni sopra indicati; e così vicino a questa, da togliere non solamente ogni altra via di posticiparla o anticiparla a capriccio, ma financo da escludere la ipotesi di quelle peregrinazioni in Italia o fuor d'Italia, le quali certuni attribuiscono all'Aretino, sull'unico fondamento di testimonianze istoriche, molto vaghe di per se stesse, e più spesso adulterate. Se ci venga fatto di stringere con tal mezzo le nostre argomentazioni in proposito, pare a noi che su questo e su altri punti della vita di Guido possa credersi raggiunta quella medesima certezza che nascerebbe da un documento esplicito e matematicamente preciso.

Alla prima parte della dimostrazione, la più facile e la più breve, a quella cioè che riguarda l'esistenza di Teodaldo in Arezzo fino dal 1023, ci servono mirabilmente, non soltanto le storie e gli annali dell'Ughelli, dell'Ammirato, o le memorie del Burali e i manoscritti del Grazini (storici tutti e cronisti più o meno precisi, perchè non conoscitori egualmente dell'Archivio capitolare Aretino); ma sì i documenti che in questo veramente si conservano. Dai quali ne risulta appunto, e senz'ombra di dubbio, che il fratello del marchese Bonifacio di Toscana tenne la sede di Arezzo dall'indicato anno 1023, fin quasi al cadere del 1036. E intorno a ciò crediamo che basti l'autenticità e il valore di quelle pergamene. In quanto poi a dimostrare che Guido Aretino abbia raggiunto veramente nella sua città nativa l'illustre prelato, poco dopo che questi venne assunto alla cattedra episcopale, giudichiamo, possa farsi benissimo col solo mettere in chiaro l'epoca precisa, o il meglio approssimativa, della pubblicazione del Micrologo. E su questo, se consultiamo Kircher, quello fra gli storici stranieri che si sia occupato del musico Aretino col maggiore impegno e colle migliori disposizioni verso i di lui meriti, essa viene riportata all'anno 1024 o circa. Mentre Mabillon, l'infaticabile e più minuto ricercatore di date storiche nell'antichità, l'acuto e ingegnoso porgitore di confronti e di prove; quegli insomma che

ne'suoi estesissimi annali offre quasi sempre i caratteri più evidenti di credibilità, esso porta la ricordata pubblicazione all'anno 1026: dal quale è doveroso l'aggiungere che non si allontana quasi per nulla la generalità degli altri scrittori. Chi in ultimo, per non trovarsi in questo perfettamente d'accordo i due luminari della storia, volesse fra le epoche da loro determinate stabilirne una media, sarebbe condotto a ritenere che il Micrologo sia venuto propriamente alla luce sul cadere del 1025. E così facendo in verità, non solo non si allontanerebbe molto dal vero; ma lo avvicinerebbe tanto, da non poter desiderare di più e di meglio. E questo poi, non già per la sicurezza del calcolo istesso, ma per una prova migliore e non soggetta a fallire, la quale ce ne dà la pagina più autorevole e più certa intorno a Guido: vogliam dire della lettera istessa preposta come dedica al Micrologo. In essa difatti il monaco Aretino ci fa sapere nella più esplicita maniera, come egli, pubblicando l'opera sua, cedette al desiderio e al comando di quell'istesso prelato che, dopo *avere ultimata con mirabile ornamento* la nuova chiesa di S. Donato, vescovo e martire, pel desiderio di nobilitarne altresì il clero con insigne privilegio, adoperavasi a che la somma di quelle regole musiche, le quali avevano prodotto resultati splendidissimi, rimanesse interamente sacra al medesimo.

E cioè, perchè comparisse la prima volta in pubblico come cosa tutta speciale; come prodigio di scienza, le cui primizie, concedute più largamente alla chiesa Aretina, dovessero perciò talmente distinguerne il clero, da renderlo segnalatissimo fra tutto quello dell'universo. Così propriamente, e non alla maniera del noto biografista d'Arezzo, meno esatto talvolta nelle istesse traduzioni, hanno da interpretarsi quelle testuali parole di Guido che qui ci diamo cura di riferire:

« *Qua de re cum pro ecclesiasticis utilitatibus exercitium musicae artis* (*pro quo, favente Deo, non incassum desudasse me memini*) *vestra iussit auctoritas proferri in publicum;*

ut sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi et martyris (cui, Deo adiutore, iure vicario praesidetis) mirabili nimium schemate peregistis; ita eiusdem ecclesiae ministros honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis fere per orbem clericis spectabiles redderites. » Chi non ne andasse persuaso, legga il seguito del paragrafo, e si provi a dare un significato diverso a quell' *honestissimo decentissimoque quodam privilegio*, dove il ricordato scrittore vede la *concessione di amplissimi e decentissimi prilegi*, i quali non si saprebbe di qual genere immaginati. Ora, tornando alle surriferite parole di Guido « *sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi et martyris mirabili nimium schemate peregistis*, » quando fu, domandiamo, che il novello tempio di S. Donato, la cui ultimazione precedette la pubblica comparsa del Micrologo, potè dirsi con verità d'espressione condotto al suo termine, e financo nella parte adornativa (*mirabili nimium schemate*)? Se a stabilirlo con esattezza manca una memoria tutta speciale ed autentica, ci pare che in qualche modo ne possa tener luogo un *privilegio* dell'istesso Teodaldo, con cui all'architetto Maginardo, che ne aveva preso il disegno da S. Vitale di Ravenna, e direttane la costruzione, vengono confermate non solo le donazioni dei precedenti vescovi, ma aggiunte eziandio delle nuove, a compenso della assistenza egualmente prestata nella ricostruzione del nuovo Episcopio, la quale seguì immediatamente quella della chiesa (1). Il placito, o privilegio che voglia chiamarsi, si dichiara fatto nel 1026 (2): tanto che se fra

(1) Nosque, ex nostra parte, eidem Maginardo architecto, ob renovationem quoque Sacri palatii nostri, quaedam beneficiali ordine augenda fore dignum duximus,.... nobis complacuit ut nos quoque ob reformationem Sacri palatii nostri quod ipse (Maginardus) a fundamentis.... aliquid ex nostra parte ei redderemus. (Archiv. Cap. n. 86).

(2) Anno Dominicae Incarnationis millesimo vigesimo sexto, mense decembris; Indictione nona feliciter. (Seguono le firme).

il termine reale delle fatiche sostenute dal ricordato Maginardo, e il momento nel quale il munificentissimo zio di Matilde ne decretò per parte propria la ricompensa, si voglia, com'è di ragione, far correre uno spazio di tempo anche breve, è necessario il concludere che l'Episcopio non possa dirsi compiuto prima della metà, o circa, di quell'anno medesimo. E poichè l'opera più grande e più splendida del compimento della chiesa cattedrale lo aveva preceduto; così, a chi vada innanzi con le deliberate proposizioni, non è possibile di crederla terminata avanti i primi del 1025. Di maniera che se Guido vi alludeva nella sua lettera dedicatoria, ognuno vede di per sè stesso come ciò non potesse accadere prima della fine di quest'anno medesimo, o molto più tardi dell'incominciar del seguente 1026. Che se per ultimo volesse ancora obiettarcisi il caso di una pubblicazione della lettera e del Micrologo, fatta posteriormente alle concessioni e ricompense date a Maginardo, noi risponderemmo che a ciò si oppose il viaggio di Guido a Roma, verificatosi (come andremo provando a suo luogo, ne' migliori modi possibili) sulla primavera del 1027; prima della quale epoca era appunto avvenuta la comparsa dell'operetta musicale in discorso. Del resto è anche logico il farsi una nuova domanda, cioè; quanto tempo si vuol egli conceduto al vescovo d'Arezzo per esperimentare l'efficacia del metodo di Guido, e perchè i resultati felici lo muovessero a chiedere la pubblicazione dei canoni teoretici? Noi ci sappiam bene pur troppo che la rapidità colla quale venivano compresi e ridotti alla pratica era tale, da non farci qui argomentare ad uno spazio lunghissimo per apprendere quel nuovo sistema; tuttavia cui non piaccia di correr tanto da dar di cozzo nell'inverosimile; chi rifletta altresì come il musico Aretino non ebbe questo soltanto degli incarichi, ma quello eziandio della predicazione della divina parola, e di altri uffici ecclesiastici, troverà appunto che il tempo il quale intercede tra la metà, circa, del 1023 (o il

principiare del 1024) e il seguente anno 1025, più o meno inoltrato, è propriamente quello spazio che ci vuole perchè questi avvenimenti corrano colla dovuta naturalezza, e perchè la partenza da Pomposa, coll'arrivo in Arezzo, si trovino ad una giusta distanza dalla pubblicazione della prima opera di Guido.

Anzi vogliamo aggiungere che un anno, o al più due, è proprio quel tempo che egli stesso indica al monaco Michele, per lo apprendimento del suo nuovo sistema musicale (1).

Ma poichè ci troviamo già alle prese colla severa ed impoetica scienza dei calcoli, avendo a mano il tante volte ricordato Micrologo, siaci permesso di valercene per adempire qui subito ad un impegno superiormente contratto, qual'è quello di convalidare con esso, e con la nota di chiusura che già riferimmo, la data della nascita di Guido, posta al 992.

La operazione matematica è delle più elementari e delle più facili; basta veramente per raggiungere lo scopo, solo che i lettori, i quali trovarono accettabili le epoche sopra stabilite, non dissentano in egual modo dalle poche riflessioni che andiamo subito premettendo alla nota medesima, trascritta qui nuovamente per comodo maggiore: « *Explicit Micrologus Guidonis, suae aetatis anno trigesimo quarto, Johanne vigesimo (seu decimonono) Romanam gubernante Ecclesiam.* » Così la riferisce Baronio; e, poco differentemente da lui, la riporta in questi termini il medesimo Kircher: « *Finis Micrologi Guidonis, aetatis 34 annorum, sub Johanne Papa vigesimo etc.* » Questo semplice e conciso documento, che il dottissimo cardinale di Sora dice di aver trovato in un antico e pregevole codice del secolo istesso di Guido, venuto, come anche si crede, da uno dei monasteri Aretini, è di un

(1) Quid putas pro nobis nostrisque adiutoribus fiet, qui, annali, aut si multum, biennio, perfectum cantorum efficimus?

interesse e di un'autorità indiscutibili. Non può di sicuro ritenersi come parto fantastico di un amanuense qualunque lontano da Guido, e non informato sul di lui conto di certe particolarità, delle quali non è rimasto oggi miglior documento alla storia.

Perlochè, secondo il nostro modo d'intendere, se non fu l'autore medesimo che pel primo ebbe cura di notar da sè quell'anno di sua vita, certamente memorabile, il pensiero di averlo fatto non può attribuirsi che ad un contemporaneo ammiratore e conoscitore di lui. Il quale stimò pregevole cosa il non omettere la notizia, appunto perchè uno studio così profondo nelle discipline musiche, una rivoluzione tanto celebre in quella scienza, dovesse risultargli tanto più prodigiosa, quanto chi la operava poteva chiamarsi relativamente ancora troppo giovane. Se non è questa l'unica via per ispiegare la cosa con molta naturalezza, non sappiamo davvero qual'altra ragione potesse addursi migliore, o più salda, allo scopo di giustificare l'esistenza di quella *nota*.

In verità, finchè essa fosse comparsa in qualche codice posteriore di due o tre secoli a Guido, vale a dire, mentre gli studi dei cronologisti erano volti alle ricerche di quelle date precise, delle quali appariscono mancanti in ispecie le storie dei tempi medioevali anteriori, in questo caso avremmo anche potuto crederla il resultato di un sistema di calcolo eguale o poco differente dal nostro, adoperato da tale, che agli scritti del celebre monaco desiderava di aggiungere qualche notizia biografica sul medesimo. Ma quando nulla è di tutto questo, e l'età di Guido trovasi invece unicamente indicata in uno dei codici sincroni a lui, giudicato, come si disse, di provenienza dalla sua patria istessa; quando la nota di chiusura riveste più che altro il carattere di uno di quei ricordi cronologici, i quali si sogliono frequentemente porre in fondo dell'opera dall'autore medesimo, o da chi potendo essergli affezionato e vicino ebbe forse per primo la buona

ventura di possedere lo scritto, e di giudicarlo singolarissimo; allora non è possibile dal canto nostro di ritenerla altrimenti, se non che come espressione esattissima di un fatto reale e sicuro, meritevole, appunto per questo, di pienissima fede. Quindi, sia che quell'« *explicit anno aetatis suae trigesimo quarto* » lo abbia tracciato per la prima volta Guido medesimo nel suo manoscritto, sull'istante di dare l'ultima mano al lavoro, e licenziandolo alla pubblicità; sia per lo contrario che ve lo abbia posto qualcuno dei primi trascrittori, certo di quanto asseriva, esso rimane sempre di un valore grandissimo, e conferma, con quella evidenza che è tutta propria della matematica, la nascita di Guido come avvenuta nel sorgere o nel cadere del 992. Infatti da questo medesimo anno, inclusivamente, alla fine del 1025, o all'incominciare del 1026, corrono bene 34 anni precisi.

Volendo pertanto restringere qui, come in un quadro sinottico, le epoche principali della vita di Guido messe in chiaro fin'ora, possiam bene determinarne la nascita nel sopraddetto anno 992; l'ingresso a Pomposa, tredici anni dopo all'incirca; l'uscita dal monastero, sulla fine del 1023 o sui primi del 1024, comprendendo in quest'anno il suo trasferimento in Arezzo. E quasi due anni appresso, cioè tra il 1025 e il 1026, la pubblicazione del Micrologo.

Ciò non pertanto queste medesime epoche, così disposte e così raffermate, le non resterebbero sempre e in ogni parte ineccezionabili (almeno per quanto si renda possibile, e noi lo desideriamo), se, nel modo che accennammo nell'introdurci a dimostrarle, non ci adoperassimo egualmente a distruggere le contradittorie e mal fondate opinioni di coloro i quali, uscito Guido dal monastero, lo spingono esule e pellegrino nelle varie provincie germaniche.

Il P. Gerberto, Abbate e Principe della Selva Nera, il solo, può dirsi, che dagli antichissimi manoscritti e dai molti volumi di annali, di storie e di cronache, abbia raccolto intorno

a Guido e all'arte sua prediletta le maggiori e le più importanti notizie, egli, ripetiamo, è su questo proposito l'oracolo più fido al quale, nei tempi a lui posteriori, si sono ciecamente ispirati tutti coloro che nel carattere nobile e generoso dell'Aretino non hanno trovato modo a persuadersi di lasciarlo libero e intero, con le primizie del suo genio, alla propria nazione. Tantochè, rimpiccolendo il di lui animo altamente devoto, parve volessero inflitta eziandio alla sua patria medesima la umiliazione di ricevere, quasi di seconda mano, quanto le apparteneva per primo diritto, e quanto in verità non le venne direttamente negato dal figliuol suo, in grazia della di lei maternità non tradita nè sconfessata giammai.

Ma di questo non è a farsene verun caso; essendo che per la povera Italia sia stato sempre così: quando lo straniero non potè battezzarla col nome funebre di *terra dei morti;* quando, a ricacciargli in gola l'audace menzogna, si parò dinanzi a lui la folta schiera de'grandi che maravigliarono il mondo; l'*invidioso,* non potendo di più, si adoperò a rappresentarla come terra inospitale, come barbara e come ingrata, fino verso gl'ingegni da lei stessa prodotti, e del suo miglior latte nutriti. Basta; torniamo allo scrittore tedesco; del quale se ci riesca di spuntare le armi, avremo ancora posta fuori di combattimento la sottilissima schiera che ne segue le opinioni.

Gerberto adunque, contrariamente a quanto noi credevamo, e crediamo pur sempre, di avere abbastanza provato circa la venuta di Guido in Arezzo sul 1023, o poco appresso, egli invece lo trasporta in questo medesimo anno nelle sue nordiche contrade, e precisamente nell'antichissima città del Weser (la libera Brema), chiamatovi dagli inviti di quell' Ermanno Arcivescovo, di cui (se non ci falsano l'indole i suoi connazionali storici) può dirsi che non ebbe neppure l' animo vôlto a riforme ecclesiastiche di sorta. E anzi, che se non dan-

neggiò la propria diocesi, non le portò neppure vantaggi in quegli interessi medesimi, nei quali per lo avanti meglio prosperava.

Le fonti storiche da cui deriva la sua notizia il dotto Abbate di Selva Nera nascono tutte nelle nordiche contrade, e sono tre: le Cronache Slave, quelle di Alberto di Stade, e la Metropoli; o sia, la storia delle cose ecclesiastiche di Germania, dettata da Alberto Cranzio, storico di Amburgo; le quali tutte, per altro, hanno il valore di una sola testimonianza, per essere una appunto, e sempre la stessa, la sorgente che dà loro alimento.

Comunque sia, le riferiamo con quell'ordine istesso, col quale vengono prodotte dai sostenitori del viaggio di Guido in Germania. La Cronaca Slava, citata per la prima, ha sulla venuta di Guido a Brema le seguenti parole: « *Morì poi questo Libenzio* (l'antecessore di Ermanno) *nell'anno del Signore millesimo trigesimo secondo. A lui successe nella sede Ermanno, che vi rimase per tre anni.... Il quale stimando pochissimo tutte quelle cose le quali trovò nell'arcivescovado, condusse a Brema* UN CERTO GUIDONE MUSICO, *per la industria del quale emendò il canto e la claustral disciplina* (1). L'altra poi dell'Abbate Stadense, ne riferisce così: *La cui morte* (di Libenzio) *avvenne nella XIII indizione, ai 25 di agosto del 1032.... Ermanno* (sempre indicato come successore di Libenzio) *dunque, facendo pochissimo conto di tutto quanto trovò nell'archiepiscopato, primieramente condusse a Brema* UN CERTO MUSICO GUIDONE, *per la industria*

(1) Obdormivit autem Libentius iste anno Domini MXXXII. Post hunc venit in sedem Hermannus et sedit tribus annis. .... Qui parvi pendens omnia quae in Archiepiscopatu invenit, quemdam Guidonem musicum Bremam adduxit, cuius industria melodiam et claustralem disciplinam emendavit. — *Script. rer. Brunsv.*, pag. 745, in *Chronic. Slavorum.*

del quale emendò il canto e la claustral disciplina (1). E qui, in aiuto di quanto abbiam detto sul valore da concedersi a così fatte testimonianze, notiamo subito come questa seconda non varii in cosa alcuna dalla prima, ma apparisca quasi esattamente copiata alla lettera; e come ambedue sieno tolte in egual modo, senza notevoli varianti, dalla Storia delle gesta dei Vescovi di Amburgo, dettata da Maestro Adamo, che di fatto, sul tema di un Guido in Germania, si esprime nella seguente maniera: « *Il vescovo pertanto* (Ermanno) *apprezzando pochissimo tutto quello che trovò nell'episcopato, trasse veramente da prima il musico Guidone a Brema, per la diligenza del quale corresse il canto e la claustrale disciplina. La qual cosa sola di tutte le sue opere, riuscì prosperamente* (2). »

Riproducendo il brano storico del canonico di Brema, contemporaneo alle persone ed ai fatti da lui narrati, e perciò il più veridico testimone, non possiamo astenerci dall'osservare due cose: primieramente l'adoprar ch'egli fa i due avverbi *primo quidem*, a denotare soltanto la certezza delle cose narrate, in luogo del pronome indeterminato *quemdam*, del quale si valgono gli scrittori che derivarono da lui stesso la notizia, esprimente, per parte dei medesimi, una certa ignoranza sulle condizioni personali di quel Guido a cui lo ag-

(1) Cuius (Libentii) obitus contigit indictione XIII, VIII Kal. septemb. anno Domini MXXXII.... Herimannus ergo parvi pendens omnia quae in Archiepiscopatu invenit, primo quemdem MUSICUM GUIDONEM Bremam adduxit, cuius industria melodiam, et claustralem disciplinam emendavit. — *Historiog. seu chronicon* Abbatis. Stad., f. 118, ediz. di Vittemberga, 1608.

(2) Pontifex igitur (Herimannus) parvi pendens omnia quae in episcopatu invenit, primo quidem MUSICUM GUIDONEM adduxit Bremam, cuius instancia (industria codd. 2, 3, 4) correxit melodiam et claustralem disciplinam. Quod solum ex operibus ejus prospere cessit. *Monum. Germ. histor.* T. VII *Scriptor.*, pag. 330.

giunsero; in secondo luogo poi una certa nota istorica, apposta al brano istesso del prefato Maestro Adamo da chi gli dette, più presto o più tardi, pubblicità, ed a cui non sembrò di potere stabilire con bastante sicurezza l'identità di persona fra il Guido nominato dallo storico di Brema, e quel nostro italiano.

Infatti il commentatore dell'opera di Maestro Adamo avverte i lettori così: « *Forse questi è quel Guido Aretino, musico celeberrimo* (precisamente come avrebbe dovuto scriverne l'autore medesimo della storia, se avesse voluto parlar di lui), *del quale puoi vedere in Sigeberto di Gemblours; ma di cui non dicono tuttavia altri scrittori ch'ei venisse in Germania* (1). »

Vivaddio! si trova intanto chi conoscendo la storia di Germania, e un pochino anche la nostra, getta almeno un dubbio sul fatto, e trova così naturale, che se il Guido nominato fosse stato veramente l'Aretino, si sarebbe dovuto designare con un altro appellativo, e non già vagamente, come fecero gli scrittori tutti della Germania; appunto perchè lo meritava una celebrità la quale erasi aperto il cammino in regioni tanto lontane. Noi sappiamo bene che fermandoci ora su queste cose anticipiamo in parte una dimostrazione a cui diamo luogo poco appresso; tuttavia non possiamo astenerci dal dire come ci gode l'animo che un'osservazione la quale ci si era fatta innanzi alla mente studiando i brani di storia sopra riferiti, e prima ancora che ne venisse a mano lo scritto su Guido del dottissimo Kiessewetter, non sia sfuggita nemmeno a questo scrittore. Il quale non trova neppur'egli « verisimile « che un Aretino (sono sue parole) potesse lasciare tanto facil- « mente il suo mite clima patrio, e l'arte propria onoratissima, « per seguire la chiamata di un prelato tedesco, in un paese tanto

(1) Fortasse Guido ille Aretinus, musicus celeberrimus, de quo vide Sigebertus Gemblac. Qui tamen Germaniam adiisse ab aliis scriptoribus non traditur.

« lontano del Nord, onde prestare alla chiesa di Ermanno « quei servigi che in patria erano desiderati e apprezzatissimi. » Ma checchessia di tutto ciò, tornando all'Abbate di Selva Nera, egli non si vale soltanto del più antico istorico, poco sopra citato; chè invece fa appello, per terza e più valida testimonianza, all'autorità di quell'Alberto Cranzio che non gli è guari più favorevole, e del quale (nota l'Angeloni) non riferisce neppure completamente e con esattezza le parole.

Motivo per cui, desiderando dal canto nostro di muoverci sempre dalle fonti più pure, trascriviamo il brano storico quale veramente si trova nel capo XVIII del quarto libro della Storia Ecclesiastica Amburgese. *Guido, mettendosi in viaggio per diverse regioni, emendò la corrotta musica, e sulla congiuntura delle dita insegnò a distinguere le modulazioni del canto. Ermanno arcivescovo di Amburgo ed Elverico vescovo di Osnabrug, si valsero della di lui opera* (1). Dunque, giova anche qui il non omettere, eziandio le frasi di Cranzio non favoriscono meglio, come penserebbe il prelodato Angeloni, i viaggi del nostro musico in Italia; essendo che le parole dello storico dicano solo di quelli supposti in Germania, e ne siano persino ricordati i luoghi principali, nei quali l'Aretino avrebbe dovuto trasferirsi.

Davvero che se ci fossimo unicamente proposti di render libera dall'opposizione Gerbertina l'epoca da noi stabilita per la venuta di Guido in Arezzo, e per la dimora dal medesimo fattavi, bastava, come già vede da per sè stesso il lettore, lo aver riprodotte nella loro genuinità le prove istoriche messe in campo da quello scrittore. Le quali se anche

---

(1) Guido, per varias regiones proficiscens, corruptam musicam emendavit, et per flexuras articulorum in manibus cantum discernere docuit. Ermannus archiep. Hamburgensis, et Elvericus Osnabrugensis Episcopus, ejus opera usi sunt. CRANTZ ALB., *Metropolis, sive Eccl. Hist. Monum. Germ.* Lib. 4, c. 18.

riguardassero propriamente il nostro concittadino, posticiperebbero sempre il di lui viaggio a Brema di dieci anni.

Bastava ciò di sicuro, per concludere che lo storico tedesco, il quale se ne fece un argomento d'appoggio pel suo scopo, o non ne prese egli stesso, da per sè, cognizione esattissima, e riposò sulla fede di qualche suo collaboratore, o diversamente (e ci guardiamo dal crederlo noi stessi e dal persuaderlo a chi legge) che volle con animo deliberato trarre altrui nell'inganno. Ma perchè accettando quelle pagine, anche quali sono in realtà, dovremmo a nostro malgrado ritenere con Forkel e compagni la esistenza del viaggio in questione, e come fatto dall'Aretino almeno in un'epoca più tarda della sua vita; così proseguiamo a riflettere sui passi sopraccitati, nella maniera che appresso.

Se Guido nostro avesse voluto compiacere alle richieste dell'Arcivescovo Ermanno, la sua andata a Brema non sarebbesi potuta verificare se non dai primi del 1033, fin circa la metà del 1035; essendochè, come abbiamo veduto dai brani della cronaca poc'anzi trascritta, quel prelato non ottenesse la sede episcopale di quella città, che dopo la morte di Libenzio; e cioè, sul terminare del 1032. Ma per non tener conto dell'anno successivo 1033, ci basta il sapere che per buona parte del medesimo visse sempre quel papa Giovanni XIX, sotto il di cui pontificato (a qualunque anno si voglia riportare il fatto) essendosi Guido condotto a Roma, aveva dovuto, ripartendone, legarsi con una promessa circa la quale vedremo meglio in appresso le ragioni che si verificarono a impedirne l'adempimento. E perciò, almeno finchè visse il ricordato Pontefice, chi è (e per quali indizi) che vorrà al pio monaco di Pomposa arrecar l'onta di presentarcelo siccome volontario mancator di parola, verso il capo supremo della Chiesa che altamente onorava?

Di lui che bene tre ambasciate aveva dovuto spedire in Arezzo, per indurre il musico ad abbandonare momentaneamente la sua patria e il suo Vescovo benefattore? Come si

potrà egli credere da senno che volesse posporre l'uno e l'altro, cioè Teodaldo e Giovanni, ad un semplice e forse a lui ignoto vescovo del Nord? La sola ipotesi del fatto ci pare tanto offensiva alla memoria di Guido, e al suo leale e religioso carattere, che rinunziamo, per lo spazio di tempo or ora ricordato (e vale a dire per tutto l'anno 1033), a discutere più oltre la possibilità della cosa. Tuttavia potrebbe obiettarcisi che resta ancora il successivo 1034 e buona parte del 1035, nei quali egli avrebbe potuto recarsi colà. Ebbene, domanderemo allora, dopo le promesse all'antecessore di Benedetto IX, non era Guido nostro legato da un'altra consimile promessa, non meno sacra, verso l'Abbate suo Guidone, ed espressa ancora e confermata al collega Michele? E perchè avrebbe dovuto anche questa tenere in non cale, e dimenticare in tal guisa quel diletto padre dell'anima sua, da cui nè le non represse invidie dei confratelli, nè il conseguente esilio da Pomposa gli avevano distratto il cuore?

Noi non ci fermiamo davvantaggio su questo argomento, per il motivo che dovremo pur troppo ripeterlo, e con maggiore sviluppo, in un'altra circostanza della vita di Guido; dalla quale distaccandolo, se gli piaccia, potrà chi legge tornar qui di nuovo ad applicarlo. Ma seguitiamo piuttosto a domandare: come poteva egli accadere che un uomo della tempra fisica di Guido, a cui la varietà del clima fra Arezzo e Roma, e forse anco i disagi di una via molto più breve che quella di Germania, avevano prodotto incomodi non leggeri di salute, esporsi poi a tanto più lunghi e disastrosi viaggi? Quando, dicasi, non era possibile che ei si facessero con i comodi e con la rapidità del secolo nostro? Come avrebb'egli potuto, aggiungeremo egualmente, per non trascurar neppure le parole di Cranzio, il musico nostro visitare diverse diogesi della Germania, e insegnare il canto ad Amburgo e ad Osnabrug, in uno spazio tanto ristretto di poco più che

un anno? Ci sarebbe voluto certamente per lui, come per il Taumaturgo di Padova, il dono di trovarsi in più luoghi al tempo medesimo, per ottenere rapidissimamente l'intento. In diverso modo la faccenda si dimostra tanto inverisimile, che non ci sembra occorra di più, affine di provarlo.

Laonde noi troviamo logico fin da ora il concludere dell'Angeloni e l'opinione di Kiessewetter, entrambi i quali non ammettono dal canto loro la possibilità dell'andata di Guido Aretino a Brema. Ciò non pertanto, innanzi di abbandonare del tutto le nostre argomentazioni, crediamo utilissimo di non omettere un'ultima ricerca, alla quale non sappiamo se altri, che pur neghi il supposto viaggio, abbia mai pensato sin qui; ed è la seguente. Dappoichè gli scrittori germanici parlano con tanta certezza di un tal Guido musico, chiamato espressamente a Brema dall'arcivescovo Ermanno per riformare la disciplina del canto, il fatto non può essere, prima di tutto, totalmente immaginario: secondariamente poi, per riferirlo, come taluni fecero (nostrani o stranieri che sieno), all'Aretino, o non può averne loro pôrto il motivo qualche storica frase, ripescata nelle pagine autobiografiche del medesimo? Così è veramente; e non manca difatti nè l'una nè l'altra delle circostanze accennate.

La prima, quella cioè di un Guido in Germania (e questo musico), vuolsi, a nostro credere, manifestamente trovata nell'esistenza di molti altri Guidi, tutti figli del Nord, e tutti più o meno versati nell'arte del canto, dei quali ci fa veramente accorti un tedesco annalista, monaco Benedettino; Guidi che s'incontrano appunto in quella parte degli annali germanici, la quale, dalla metà in ispecie del secolo decimo, va fin oltre il declinare dell'undicesimo.

Anzi possiamo aggiungere che la singolarità del caso osservata rispetto alla Germania, è quella istessa che si verifica quasi contemporaneamente nella nostra Italia. Di maniera che, a cominciare dall'anno 910, nel quale, secondo un'antichissima

cronaca (1), divenner chiari un Guido musico e un Remigio grammatico, fino al 1013, in cui trovasi (e propriamente in Arezzo) un. Guido suddiacono e cantore (2), in questo secolo intiero e nel rimanente ancora dell'undicesimo, sono frequenti gli omonimi del grande Aretino, tutti in qualche modo distinti nell'arte medesima.

Se poi sia accaduto per l'istessa ragione che il nome di Guido abbia ottenuto, durante quell'epoca, una specie di culto in ambedue le nazioni, questo non lo andiamo a ricercare, nè forse interessa molto il saperlo; ma perchè il fatto esiste, abbiamo creduto giovevole solamente il ricordarlo.

Ora, se così è, e se però nel Guido riformatore del canto e della disciplina monastica a Brema noi ci vedessimo indicato, piuttosto che l'Aretino, uno di quei tanti i quali fermarono per la Germania l'attenzione di Ziegelbauder, cosa mai potrebbero obiettarci i sostenitori dell'opposta sentenza? Nulla di certo; dove anco si rifletta per soprappiù, che i narratori del fatto in questione, nel mentre si dimostrano così minuti e precisi in tutti i loro ricordi storici, tacciono poi, nel nostro caso, di una qualità che nel musico chiamato da Ermanno avrebbe dovuto maggiormente impressionarli; e vogliam dire di quella di straniero al loro paese. E forse non ne tennero appunto nessun conto, per una delle due seguenti ragioni; perchè, vale a dire, o il soggetto non erasi meritato una special distinzione, e lui non accompagnava la celebrità del nostro Aretino (*quemdam Guidonem*, *un certo Guidone*), o era abbastanza noto, ma soltanto dentro i confini del proprio paese: *Guido musico* (*Guido musicus*), dice infatti uno degli storici tedeschi. Intorno poi alla frase storica che potè in qualche maniera confermare taluno nella contraria opinione, essa non c'è bisogno di andarsela a immaginare; essendochè

(1) Wido musicus et Remigius gramaticus claruerunt.
(2) Guidos subdiaconus et cantor subscripsi.

sia sempre la medesima, anzi l'unica di cui si vale costantemente chi trasporta Guido in Germania. Frase, per altro, così vaga di natura sua e così dubbia, che divisa o riunita al contesto, si ribella mai sempre a convalidare quel fatto, a suffragio del quale si adopera. Insomma sta tutta nelle parole colle quali l'angustiato monaco di Arezzo ricorda al collega Michele quegl' incresciosi e disagevoli viaggi, a cui lo avevano spinto le invidie e le vessazioni dei Pomposiani fratelli. *Di qui nasce* (scrive infatti l'Aretino al compagno delle sue fatiche) *che tu mi vedi esule e balestrato in lontani confini* (1). Ma intorno a ciò, senza fermarsi per ora sull' analisi logica dell'intera lettera che le contiene, allo scopo di ritrovarne meglio il significato restrittivo, e dimostrare che Guido realmente non potè con esse alludere mai al supposto viaggio della Germania, ci è fin di troppo il sapere due cose. Primo; che quella pagina autobiografica fu scritta dal medesimo quando egli già considerava come finito il periodo delle persecuzioni e del suo aggirarsi esule e rigettato, senza destinazione tranquilla, nel modo che provano le seguenti parole: *e poichè dopo molte tempeste torna a splendere la lungamente desiderata serenità, dobbian vogare serenamente* (2): secondo, che la lettera fu inviata al collega Michele immediatamente dopo il ritorno da Roma; cioè, avanti il succedere di quel *prossimo inverno* (*mox hieme redeunte*), nel quale doveva effettuarsi un secondo viaggio all' eterna città. E se così veramente non fosse, Guido non avrebbe potuto nel medesimo scritto dispensarsi dall'accennnare a quelle cause che gl'impedirono in appresso di adempiere alla fatta promessa. Motivo per cui, data e non

(1) Inde est quod me vides prolixis finibus exulatum. (Ep. Michaeli Mon.)

(2) Et quia post multas tempestates rediit diu optata serenitas, navigandum est feliciter. (Ep. Michaeli Mon.)

concessa la ipotesi che il nostro monaco vedesse Roma per la prima volta sul penultimo anno del pontificato di Papa Giovanni (1032); vale a dire molto più tardi ancora di quello che realmente proveremo essere avvenuto; come mai potrebbe conciliarsi con essa un suo precedente viaggio a Brema? A Brema, dicasi, della quale non era ancora Arcivescovo quel-l'istesso Ermanno, per le cui richieste avrebbe dovuto condurcisi?

Parlandosi adùnque nella lettera di un fatto compiuto, quale appunto (secondo l'interpretazione voluta dare alla frase riportata) sarebbe stato il viaggio in questione, se ad ammetterlo si ribellano in tal modo i calcoli matematici, e se la matematica è l' unica scienza per la quale si pongono in evidenza, meglio che con qualunque altra, le contradizioni, ci sembra di aver dimostrato una buona volta, che nè la storia di Germania contemporânea a Guido, nè le di lui stesse parole messe in campo, favoriscono la sua presenza nei paesi lontanissimi del Nord. Però non è neppure con tutto questo che noi abbiamo interamente sgombrato dagl'impacci il cammino biògrafico, e rivendicato ad Arezzo l' onore dovutogli, di aver riaccolto il suo più celebre figlio, subito dopo la espulsione dal Monastero. Poichè ad ottener completo il trionfo della cronologia fin qui stabilita, e difesa contro gli stranieri, è necessario pur anco lo abbattere le supposizioni del dissertatore Angeloni. Il quale, per non potersi logicamente acconciare alle narrazioni germaniche e ai commenti dei loro sostenitori, si adatta in quella vece a condurre per alcun tempo il giovane monaco pellegrino dentro i confini della propria nazione; appoggiandosi, per quanto pare, alle parole dello storico d' Amburgo, e al noto *prolixis finibus exulatum* di Guido medesimo.

In verità, per dimostrare la tesi e vincere nel senso nostro la prova, se non ci aiuta meglio la condotta unitaria dell'istessa lettera a Michele, che solo molto appresso, ed anzi

sul terminar del lavoro dovremo riassumere; se di quella non ci guida l'insieme dei concetti, l'uno dall'altro dipendenti e ben legati fra loro; dopo i calcoli fin qui adoperati, di nient'altro possiamo valerci, tranne che di un argomento d'ordine puramente morale. Di uno di quelli però, che, secondo il nostro modo di considerarli, non valgono meno di una prova matematica; imperocchè egli consista nello adempimento di una certa legge naturale, indelebilmente scolpita nel cuore umano, non ismentita mai (almeno troppo lungo) neppure da quegl'infelici, nei quali la corruzione parve affogare a stento la miglior parte di loro. Cosiffatto argomento d'appoggio sta per noi nel vivo affetto a quel lembo determinato di cielo, nel quale i nostri occhi si affissarono per la prima volta stupefatti e maravigliati; nello attaccamento a quella zona circoscritta di terra, dove incerti si mossero i primi passi, dove i palpiti innocenti e le vergini speranze agitarono il tenero cuore; dove, infine, i sogni della culla e le carezze della mamma cagionarono quelle prime impressioni, le quali non si scordano mai. Mai, dicasi, neppure tra gl'inebrianti trionfi delle armi, della scienza e dell'arte, che logorano più tardi la gioventù, la virilità e la vecchiezza. Insomma sta in quell'insieme di tendenze e di affetti che, con frase rendutasi sacra e sublime, è chiamato *amore di patria.*

Amore scritto a carattere d'oro sull'unico codice eminentemente civilizzatore e civile, rafforzato dalla divina sanzione, e discendente come legittimo corollario dal quarto precetto del Decalogo: *ama il padre e la madre.* Precetto che si fa maggiormente sentire inviolabile e potente ai cuori e agl'intelletti privilegiati, in quei supremi momenti in ispecie, nei quali, intesi a cogliere gli allori del merito per inghirlandarne se stessi e la madre, viene loro offerto pur anco il cipresso, con cui l'invidia amareggia sempre il trionfo, e mette a prove durissime l'anima dei grandi. In breve; amore a ricercare la terra d'origine, per nobilitarla,

è necessità di natura; è massima sovranamente cristiana; e però il cristiano che vi obbedisce con sincerità, è sempre il migliore dei sudditi, l'esempio dei patriotti. E poichè Guido d'Arezzo fu mente sublime, fu sensibilissimo cuore, fu artista, fu scienziato, e soprattutto fu monaco; così, non ignorando i dettami della sua fede e le virtù della casta, nei frangenti più solenni e insieme più dolorosi, quando cioè le opere dell'ingegno procurarono a lui una sentenza di esilio dalla casa, dalla famiglia, dai fratelli adottivi, allora la voce della coscienza non dovette parlargli al cuore debole e incerta; non tenerlo, anche per poco, dubbioso sulla scelta del porto più sicuro nel quale potersi riparare, non frainteso per arte, non calunniato per odio. Erede legittima dei tesori che altri aveva rigettati, ebbe a comparirgli unicamente la sua natale città. Essa, che non avevalo espulso, forse, lontano da sè, lo riguardava pur sempre con occhio di desiderio; lo reclamava, e perciò meritamente se lo ebbe. E infatti, povero, solo, ignaro del mondo da cui erasi diviso senza conoscerlo, senza contrarre con la società vivente fuori del chiostro relazioni e amicizie, non raccomandato neppure alla ospitalità di altre religiose famiglie, in quale diversa parte avrebbe dovuto dirigere il piede, e a chi altri rivolgersi, tranne che ai suoi concittadini? Questi soli in verità lo potevano accogliere con i sentimenti di un popolo nobile e generoso, e con l'affetto con cui ogni patria riabbraccia sempre quei suoi figli che tornano a lei, recandole gloria e vantaggi. Laonde nelle materiali espressioni adoperate da Guido medesimo, che fermano in certo modo l'Angeloni, e che può parere si ribellino a circoscrivere tanto ristrettamente, siccome facciamo, le peregrinazioni dell'Aretino, non hanno da trovarcisi esattamente indicate le loro reali distanze; ma debbono più veramente spiegarsi con applicarvi un qualche principio di esaltazione mentale, d'iperbole, dovuta alle cause che dettarono lo scritto; e però allo stato morale di colui che lo vergò, dal quale non

avevano potuto cancellarsi del tutto le impressioni dolorosissime. E infatti, a Guido familiarizzato dalla sua prima gioventù colle sole mura del chiostro, non assuefatto per lo innanzi a viaggi di sorta alcuna, qual meraviglia può arrecare se venutagli la circostanza di rammentarli a chi forse gli conosceva di già, si servì di una frase generica che gli andò come crescendo sotto la penna, e tanto da venirgli fatto, senza volerlo neppure, di esprimere con essa due cose in un tempo? Vale a dire, non soltanto la reale distanza delle vie percorse, ma più i disagi sofferti, e insieme la grandezza del dolore provato per il distacco da persone e da luoghi a lui soprammodo diletti? Qual meraviglia, ripeteremo tuttavia?

Ognuno che per poco si sia trovato a vicende consimili, è in grado di giudicarne. Il figlio che per la prima volta si stacca dalle carezze del padre, e (ci passi la similitudine) l'innamorato che si separa anche per brevissimo tratto di paese dall'oggetto del cuor suo, non chiamano e non sentono essi pure, nella loro posizione, come lunghe eziandio le più brevi distanze? Pomposa era tutto pel nostro monaco: seconda patria, ma egualmente cara che la prima; famiglia, santuario di studio, e tesoro di amicizie e di affetti. In essa erano avvenuti i suoi primi concepimenti artistici; motivo per cui l'esserne stato a viva forza divelto, equivaleva bene per lui all'aver perduto ogni cosa: il trovarsene diviso, sia pure, come notammo, per brevissimo spazio di terra, doveva parergli necessariamente di averci fra mezzo insuperabili monti e irremeabili mari. Il monaco addolorato, sotto l'incubo di rimembranze così penose, non poteva scrivere perciò all'amico una relazione calma e serena delle proprie condizioni, un diario a minuti particolari di viaggi e di casi, nel quale potesse adoperare matematica esattezza di figure e di termini. Ma invece col fido interprete del suo cuore, col depositario delle sue sofferenze, lasciavasi correre a quei naturali e dignitosissimi sfoghi, i quali, mentre sono un sollievo per tutti, diventano poi una necessità inde-

clinabile per le anime gentili ed estremamente sensibili. In tali condizioni (e sfidiamo altrui a negarcele), non esagerava per nulla, Guido nostro, ma esprimeva con moltissima verità il suo stato morale.

Sebbene a noi pare altresì che per mettere in chiaro una certa esattezza in quel suo *esulante in lontani confini* (*prolixis finibus exulatum*), e per vederci indicate le sole città di Arezzo e di Roma, non faccia neppur di mestieri di ricorrere in tutto alla poesia e alle meste esaltazioni del dolore; mentre, a giustificare la frase, giovano d'avvantaggio quei tempi, la condizione loro speciale, e i mezzi di trasporto coi quali ebbe Guido a condursi da confine a confine, e in luoghi che soltanto oggi possono chiamarsi relativamente molto più prossimi. Chi difatti si riporti col pensiero tanti secoli indietro, nei quali l'umanità, non solamente non godette il benefizio di rapide corse sulle vie ferrate; ma quando, per mancanza di comode strade, non abbondavano neppure i più o meno facili mezzi di trasporto, dentro legni di posta; quando invece rendevasi necessario ad ognuno il percorrere in ben più disagevole modo le distanze da paese e paese; cioè, arrampicandosi ora per gioghi asprissimi di monti, ora sprofondandosi in valli, o stancandosi in tortuosi e impaludati sentieri; chi da senno tutto questo consideri, chi vi aggiunga ancora le speciali condizioni di Guido, troverà ch'egli potesse chiamar con ragione confini lontanissimi le città di Arezzo e di Roma, a muoversi dalle pianure di Ferrara e Ravenna.

Le vicende che tra la fine del 1023 e i primi del 1024 ricondussero (siccome ci siamo adoperati a provare) il nostro Guido in patria, erano forse disposizioni giustissime di una arcana provvidenza. Erano, vorremmo dire, un premio dovuto alla etrusca città; la quale, dopo aver combattuto per la libertà e per gli altari, giusto in quel tempo mostravasi intesa a dare compimento alla nuova e splendida cattedrale, in unione a quel suo tesoro di Vescovo che parve a Guido l'unico im-

mune dalla simoniaca lebbra, onde allora si disse contaminato l'episcopato cristiano. Se però toccasse al reduce monaco, nel suo primo ricondursi dentro le patrie mura, la dolce consolazione di riabbracciare parenti strettissimi ed amici, e di rimanersene per alcun tempo fra loro, non è neppur questo possibile lo asserire con il sostegno di un documento sicuro.

Quello che vi è di più certo in proposito, lo dice Guido istesso nella lettera dedicatoria del Micrologo. Dalla quale apprendiamo veramente, che, quantunque cacciato in esilio dal suo primo monastero, desiderando pur nondimeno di continuare nei voti della sua giovinezza, e di seguire per quanto gli fosse stato possibile la naturale tendenza di una vita nascosta in Dio, egli erasi condotto ad un vivere ritirato, quando Teodaldo ne lo trasse per associarselo coadiutore nel ministero della divina parola, e maestro nel canto. Ciò pure, comechè non mancassero all'illustre prelato uomini nella sua diocesi specchiatissimi, di molta virtù, e per merito di sapienza preclari. *Mentre io* (scrive infatti il monaco Aretino) *desiderava di condurre vita almeno in parte solitaria, la vostra benigna estimazione è venuta a ritormene, per associare a sè stessa la mia piccolezza nello studio della divina parola* (1). Ma, potrebbe domandarcisi, cosiffatta dichiarazione con la quale si accenna ad un luogo di ritiro non troppo solitario e nascosto, può ella mai essere applicabile ad una prima dimora stabilita da Guido presso alcuna delle famiglie monastiche esistenti in Arezzo, o nei pressi della medesima? Benissimo, rispondiamo, ed è questa eziandio la migliore spiegazione che se ne offre.

(1) Dum solitariae vitae saltem modicam exequi cupio quantitatem, vestrae benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem; non quod vestrae desint excellentiae multi et maxime spectabiles viri, et virtutum effectibus abundantissime roborati, et sapientiae studiis plenissime adornati. (Ep. a Teod.)

Le due più fiorenti e più celebri erano, al giunger di Guido in patria, l'Abbadia di S. Flora e Lucilla (detta ancora di Torrita), distante circa tre miglia a ostro dalla città, e l'altra di Capolona, lontana quasi cinque a maestro. La prima, e la più antica che i Benedettini Cassinesi abbiano posseduta in Toscana, esisteva già fino dal principio del secolo X; ed erasi in pochissimo tempo renduta di tale importanza, aveva così aumentato il numero dei suoi monaci, che, quasi un cento anni appresso, teneva anche aperto un ospizio, o specie di casa succursale, dentro l'istessa Arezzo. La seconda (una delle sette fondate dal Marchese Ugo, dopo la terribile visione del Mugello), sorta circa il 972, nel 998, se non c'inganna uno scrittore di cose Aretine, era stata concessa ai medesimi Benedettini dal vescovo Elemperto, con l'assenso dell'imperatore; e all'epoca di cui parliamo (proprio sul 1026), Corrado II l'aveva dichiarata sotto il suo patronato, confermandole donazioni e privilegi moltissimi. Entrambe poi queste Abbadie venivano tenute in tanta considerazione da Teodaldo, ed esse si mostravano al medesimo così deferenti e soggette, che pareva non avessero voluto neppure francarsi in nulla da quella episcopale subiezione, da cui, fino dal principio del secolo in discorso, erano stati emancipati quasi tutti i monasteri. E ciò per le bolle dei Papi e pei decreti d'Imperatori, che concedevano loro pienissima autonomia di reggimento: vale a dire, maggior sicurezza dalle vessazioni e dalle rapine dei mitrati padroni. Tutto questo poi accadeva, rispetto alle due ricordate famiglie, perchè da loro traeva più spesso il solerte Vescovo Aretino soggetti abilissimi nel disbrigo degli affari spirituali, e talvolta ancora di quelli temporali. Vivevano insomma i Monaci di S. Fiora e Lucilla, come quelli di Capolona, ritirati dal secolo e nel secolo ad un tempo medesimo; in quanto cioè la loro attività e il loro zelo si andavano esercitando, più che altro, fuori delle mura del chiostro; come del resto accadeva di molte altre Congregazioni religiose, le quali non fossero veri ed austeri eremi-

taggi, alla maniera di quelli fondati da Romualdo, o se si voglia, di Pomposa, la quale riteneva peraltro dell'una e dell'altra indole. Il che è dire, di Eremo nello stretto significato della parola, e di meno rigida Istituzione cenobitica.

Ora se Guido, trasferendosi ad Arezzo, volle mantenere quel suo stato monacale, di cui fa sincera ed aperta professione sull'esordire della lettera a Teodaldo; se volle attenercisi costante, siccome non cessa di palesare più tardi a Michele; se ebbe desiderio vivissimo di non allontanarsi dalla primitiva regola del padre Istitutore Benedetto, i due luoghi di ritiro che gli si offrissero migliori per l'adempimento dei voti erano unicamente le sopra ricordate Abbadie. Riparandosi in una delle due, poteva bene scrivere di sè stesso al Vescovo *ch'egli aveva desiderato di condurre vita in parte solitaria,* quando il vescovo ne lo venne maggiormente a distogliere, per lo insegnamento del canto e della divina parola.

Daltronde Istituzioni regolari diverse non esistevano a quell'epoca, ed erano in egual modo affatto sconosciute certe troppo facili Congregazioni, nate molto più tardi, nelle quali taluni spiriti nauseati da una più severa disciplina, abbracciata senza vera vocazione, o sdegnati per non sodisfatte ambizioni, trovarono la comoda via ad ostentare parvenza di religiose virtù e di cristiana rassegnazione.

Dove poi a tutto questo si aggiunga che i monaci vaganti, santi o no che si mantenessero, non erano altrimenti tollerati; anzi che avevano da un pezzo (secondo vuole Sirmondo nelle note a Goffredo Vindocinense) cessato di esistere, risospinti nei loro chiostri dagli editti d'Imperatori, da bolle di Papi, da canoni di Concilii e dai rimproveri di santi personaggi; se ciò si aggiunga, troveremo un secondo e potente motivo per ritenere che sarebbe stato impossibile al nostro Guido (quando pure gli fosse piaciuto) il rimanersi quietamente monaco di condizione, e libero cittadino ad un tempo

medesimo. E che perciò egli dovette condursi dentro mura claustrali, non tanto per seguire l'indole propria e le proprie indomabili tendenze, quanto per uniformarsi alla disciplina diogesana vegliata da Teodaldo. Peraltro di decidere a quale delle due sopra ricordate Abbazie si rivolgesse sicuramente l'Aretino, non ci offre modo nessun attendibile documento. Di qui avviene che noi i quali non vogliamo fabbricarlo, onde non convertire in romanzo uno studio storico-critico, il di cui severo compito è quello soltanto di rintracciare documenti se esistono, e di giudicarli nel caso come essi sono, ci limitiamo però ad esporre l'avviso nostro in proposito, e a dire che Guido abbia dovuto preferire la famiglia benedettina di S. Fiora e Lucilla, e di lei, singolarmente, l'ospizio aperto in città o nei subborghi limitrofi.

Ciò poi, non tanto perchè avvicinandolo questo maggiormente all'Episcopio, può aver data così a Teodaldo più facile occasione di conoscerlo personalmente, quanto perchè il luogo medesimo giustifica meglio quella frase di Guido, nella quale è detto aver egli desiderato di conservare almeno una piccola parte della vita solitaria. Difatti, come ognuno già sa, negli ospizi che servono di temporanea dimora ai membri della famiglia cui appartengono, non viene mai praticata interamente la regola del Monastero principale.

Ma comunque piaccia infine di credere su questo; sia che la fama precedendo Guido Aretino lo avesse senza più additato a Teodaldo; sia che i doveri del sacerdote e del monaco, uniti al desiderio di esercitarsi nell'arte prediletta, spingessero lui pel primo a ricercare l'Ordinario diocesano; il vero è che incontrandosi a meraviglia il suo genio con quello del Vescovo, non tardò, appena giunto, ad acquistarne la confidenza e la stima. Per un motivo o per l'altro, superiore e suddito, protettore e protetto, maestro, aggiungeremo, e discepolo; i due luminari del tempo e della diogesi loro si riunirono allo scopo comune d'illustrare chiesa e patria, di riformare studî e costumi.

Breve: il celebre Aretino prese stanza presso il non meno celebre zio di Matilde. E in verità anche per altre circostanze speciali l'incontro loro non poteva accadere in un punto migliore, come erasi verificato in disposizioni di animo e di mente in tutto omogenee. L'opera, infatti, della nuova Cattedrale, cominciata dall'antecessore Adalberto e dal medesimo condotta fin quasi a metà, ripresa poi da Teodaldo sull'esordire della sua episcopale reggenza, al comparire di Guido in Arezzo aveva con la massima celerità ricevuto il suo compimento. E benchè forse aperta senza indugio veruno alla pietà dei fedeli, se ne andava tuttavia preparando una più solenne dedicazione, col trasporto nella medesima delle sante ossa del Martire, dal cui nome veniva intitolata.

Ma poichè la festa alla quale già pensavasi non rivestiva, nè poteva rivestire per nulla affatto, carattere profano; così preparativi a cui erano intesi l'animo e gli studî di Teodaldo, non dovevano consistere nell'ordinamento di sole pomposità esteriori. E vale a dire, nell'apparecchio di clamorose adunanze, di strepiti secolareschi, o di quanto, in una parola formava allora il carattere di quelle feste medioevali che la moderna società condanna; ma che tuttavia in molti luoghi e in molte circostanze ripristina, con una contradizione che non è l'unica in un secolo il quale se stesso chiama civile. Invece le cure dell'ottimo prelato, se voglionsi bene interpretate le parole di Guido medesimo, erano dirette a far sì che la intera Toscana, chiamata al religioso spettacolo del solenne trasferimento delle reliquie, restasse meravigliata della perfezione di due architetture le quali, completandosi a vicenda, mirabilmente s'illustravano. Se sia lecito di esprimerci a modo nostro, Teodaldo adoperavasi perchè i tesori e le ricchezze materiali dell'arte, profuse da Maginardo nel nuovo Tempio, fossero trovate ben rispondenti e in perfettissimo accordo con quelle che esso medesimo, architetto più nobile, erasi studiato diffondere nell'edificio morale del suo clero rinnovellato.

Di guisa che, aggiungeremo tuttavia, ciascuno potesse vedere, significata a primo aspetto, nelle severe linee della nuova cattedrale la rettitudine del chiericato aretino e del popolo; nella sublimità di gigantesche colonne, ritratta l'altezza di una fede incrollabile; e negli archi lanciati verso il cielo, simboleggiate la devozione e l'amore. E veramente, come desiderò il santo Vescovo, così fu; imperocchè non solamente clero e popolo risposero unanimi agl'intendimenti del Padre; ma, al pieno conseguimento di ogni più nobile scopo, la provvidenza gli portò dinanzi il suo Guido. L'insegnamento del canto ecclesiastico divenne parte principalissima in quel lavoro di rinnovellamento morale, ed ebbe conseguentemente principio in quella istessa memorabile epoca, nella quale le brutte pagine di profanazione e di rapine, commesse a danno della Chiesa aretina da custodi indegnissimi, si andavano mutando, per opera di Teodaldo, in istoria edificante e civile. Però, il più illustre discepolo della nuova scuola di canto, il primo a volerne intendere la profondità e la eccellenza, fu quell'istesso vescovo che, a sentenza di Donizzone, possedeva già meriti e talenti musicali (1).

In quanto larga misura poi corrispondesse l'esito alle concepite speranze, lo ha detto con sincerità e franchezza il nostro Monaco inventore. Bastò, come ne scrive egli stesso, poco tempo, perchè i fanciulli eziandio vincessero nell'arte i più vecchi maestri negli antichi sistemi. Checchessia però, la Chiesa d'Arezzo e il suo martire Donato ebbero, col nuovo tempio, nuovi cantici di gloria dal martire della scienza, Guido concittadino. L'invidia, per tutto questo allibì; la calunnia, svergognata si tacque, o ipocrita mutò linguaggio, se non cambiò sentimenti. In ogni modo rimase impotente; e il genio

(1) Musica seu cantus istum laudare Tedaldum
Non cessant, semper renovantur eo faciente.
Lib. II, 5.

dell'Aretino, non più interdetto nelle nuove creazioni, spiegò in esse più libera l'attività, sotto l'usbergo sicuro del protettore Teodaldo.

Se non che la fama del celebre maestro, non essendo possibile che rimanesse circoscritta tra gli angusti confini della terra natale (se pure al suo ricondurvisi non aveva concorso a diffonderla il primo grido della scuola di Pomposa), doveva bene far nascere il desiderio di averselo d'appresso, in altri più eminenti e chiarissimi personaggi.

Teodaldo perciò, sia che questo prevedendo temesse l'allontanamento del figliuol suo, o fossero già a lui pervenute le prime richieste di Papa Giovanni; sia ancora che lo movesse, senz'altro, il desiderio di far noti più largamente i prodigi del nuovo canto, e di diffonderne con maggior rapidità il benefizio; certissima cosa ell'è che non tardò molto a ordinare al Musico la pubblicazione del suo Micrologo.

E poichè la modestia, sebben grande, del monaco, posta di fronte alla gratitudine del beneficato e del suddito, non poteva nè doveva ritrarsi dal fare la volontà del superiore e dell'ospite; vinta ancora, se piaccia di crederlo, dal sentimento naturale dell'artista, il quale ama sempre nuovi trionfi e successi più larghi alle proprie fatiche; così il principale e il più celebrato scritto di Guido, il Micrologo, fece la sua prima e più solenne comparsa in Arezzo, sotto gli auspicii dell'incoraggiatore Mitrato, e nell'epoca da noi stabilita: cioè, tra la fine del 1025 e i primi del 1026.

LIBRO QUARTO

NEL QUALE SI TRATTA DELLE INVENZIONI E DEL SISTEMA DI GUIDO MUOVENDOSI DAL FONDAMENTO DEL SISTEMA GRECO

Si adempie la promessa di tornare alle fonti greche. - Necessità e ragione di conoscerle. - Compendio del sistema greco. - Il Tetracordo, base principale dell'edifizio musico, unanimemente ammesso dai Greci. - Come si componesse. - Tetracordo di Pitagora. - Come altri musici dissentissero sulla quantità o tenore del tono e del semitono. - Archita Tarentino - Aristosseno. - Eratostene. - Didimo e Tolomeo. - Loro sistema di esprimere con ragioni aritmetiche gl'intervalli. - Speculazioni scientifiche, infruttuose. - Sistema massimo dei Greci. - Tetracordo diatonico e cromatico. - Diversità di opinioni intorno alle ragioni numeriche dei medesimi. - Delicatezza estrema dei cantori greci. - Tetracordo enarmonico. - Delle tre scale, diatonica, cromatica, enarmonica. - In qual modo ne abbiano discorso antichi scrittori. - Altre parti della Grammatica musicale greca. - I modi e le metabole. - Effetti attribuiti ai modi. - Come possano questi considerarsi. - Motivi degli apprezzamenti diversi che se ne fecero. - Che cosa fossero le metabole, e loro differenti specie. - La semiografia. - Si tace della parte rettorica. - Necessità di un cenno sull'Armonia. - Significato datole dai Greci. - Se la conoscessero quale noi l'intendiamo. - Che cosa significhi il vocabolo, preso nella sua generale accettazione. - Aristide Quintiliano. - Un passo di Platone. - Come si debbano intendere in proposito Aristosseno ed Euclide. - La musica a suoni simultanei nei trattati dei Greci. - Sinfonie di quarta e di quinta, ai tempi di Plutarco. - Dei più celebri musici, che precedettero

immediatamente Guido. - Ubaldo monaco Benedettino, e i di lui meriti principali. - Oddone di Cluny. - Suoi trattati, e quale di essi abbia maggiore importanza. - Il Dialogo, o Enchiridion, raccomandato da Guido. - Falsa opinione di quelli che lo attribuiscono a Guido stesso. - L'Angeloni e Kiessewetter. - Tritemio e Gerberto. - Riflessione nostra. - Si esamina l'opera in questione. - Quel di meno che essa contenga, posta a confronto con l'opera di Guido. - Perchè questi abbia potuto raccomandarla tuttavia agli studiosi. - Dove abbia seguito Oddone. - Un Tonario di quest'ultimo ed uno dell'Aretino, non ci traggono a confondere i meriti dei due musici. - Non provano assolutamente (come vuole Gerberto) che vivessero contemporaneamente, o che gli scritti di Oddone fossero almeno posteriori. - Insufficienza della prova del Gamma. - Si ricerca il significato reale di alcune espressioni di Guido e di Oddone. - Che cosa intendesse Guido di stabilire con certe parole. - Conclusione sopra Oddone ed altri Latini dei bassi tempi. - Guido solo iniziò il vero periodo di rinnovellamento sull'arte musicale. - Come operino in questo i veri Genii. - Come operò Guido medesimo. - Ritenne dell'antico quanto poteva giovare al nuovo sistema. - Il Micrologo lo dimostra. - Si viene ai particolari delle rinnovazioni fondamentali. - Guido si muove dal Tetracordo. - Modificazione e ampliamento. - L'Essacordo, o sistema di sei suoni. - Si forma con l'aggiungimento di una corda. - È contrassegnata col greco Γ. - Dalla lettera prende nome la nuova scala. - Guido contrassegna le corde accidentali del Tetracordo Synemenon. - Dal sistema massimo dei Greci escono tre Essacordi simili. - Sono conservate le tre proprietà del canto antico (natura, bequadro e bemolle). - Le lettere generatrici delle chiavi. - Un espositore del sistema di Guido, nella persona del Vicentino. - Se l'Aretino si fosse già formato il sistema di sei suoni, quando notò la proprietà diatonica, ascendente di un grado, delle sillabe *Ut-Re* ecc. - Del solfeggio di Guido. - Come rimanessero disposti gli Essacordi principali. - Pel solo metodo di solfeggiare, meriterebbe Guido l'elogio di restauratore della musica. - Come non glie lo contestino quegli stessi che lo rigettano. - Il padre Sacchi. - L'Eximeno, dotto interpetre del sistema Guidoniano. - Di nuovo il padre Sacchi. - Un critico demolitore della gloria di Guido, ossia Fétis. - Che cosa conceda all'Aretino. - L'Italia terra dei morti, che fa scuola ai vivi. - Forkel e Brossard. - Rousseau, secondo Fétis. - Sulla invenzione, o meglio, sull'uso del Γ. - Errore del ricordato Francese. - Sempre delle opposizioni di lui. - L'ingegno di Guido vòlto alla sostanza delle cose, non ai nomi. - Perchè amasse

tuttavia di conservarli. - A chi attribuisca Fétis la congiunzione delle lettere alle sillabe. - Si nega a Guido anche la volontaria introduzione di queste. - Confessione del critico, a favore del nostro musico. - Ingiusta ed infruttuosa spogliazione. - Come la critica conduca a sviluppare ordinatamente il sistema di Guido. - Nuove opposizioni, che si credono contenute nelle opere istesse. - Parole di Guido e conseguenze che se ne tirano. - Un Codice di Montecassino. - Sempre sull'adottamento delle sillabe *Ut - re - mi* ecc. - Se tutti i Genii inventori abbiano sempre conosciute fin l'ultime applicazioni dei loro trovati. - Dove stia il vero e principal merito dell'inventore. - Nuova risposta a Fétis. - Se Guido, come fu già stabilito, abbia voluto portare veramente a sei i suoni della sua scala. - Se pensò invece di formarne una conforme alla moderna. - A proposito di Giovanni Cotton. - Conclusioni sull'Essacordo. - Si convalidano gli esposti criterii con giudizi di autorevoli scrittori. - Esposizione testuale del Vicentino. - Da quali precetti di Guido si parta l'espositore. - Si riportano testualmente. - Prosegue il Vicentino. - Si producono i giudizi di altri scrittori. - Sigeberto. - Galilei. - Zarlino. - Suo giudizio attendibile. - Kircher. - Sue convinzioni formate sulle opere istesse di Guido. - Come debba intendersi quest'autore, dove parla del Γ. - Altre affermazioni. - Come conclude l'Angeloni. - Di Kiessewetter. - Osservazioni sopra alcune frasi del medesimo. - Sullo stato della musica antecedentemente a Guido. - Come si possa rispondere all'istesso autore tedesco. - Altre parole di Guido in proposito. - Quali secondo Kiessewetter siano le invenzioni negate a Guido. - Sulle sillabe in ispecie. - Come con Guido medesimo si risponda a nuovi dubbi e obiezioni. - Come di Guido sieno stati maggiori i precetti orali, che non gli scritti. - Conseguenze che ne nacquero. - La Solmisazione. - Risposta ad altre obiezioni. - L'Angelini-Buontempi. - Sua opera sulla musica. - Non giova l'esame di questa. - Girolamo Tiraboschi. - Contradizioni apparenti de' suoi giudizi. - Loro valore. - Si continua l'esposizione del sistema di Guido, col proseguire a cercarne le novità musicali. - Come parli il Vicentino della Mano Armonica. - Del bemolle e del bequadro. - Delle lettere per uso di chiavi. - Delle linee.

Al punto nel quale, terminando il terzo libro, abbiamo lasciato il lettore, ci parve quasi di sentire che egli desiderasse di conoscere una buona volta qualche cosa delle Guidoniane invenzioni; e ciò, prima ancora che gli venissero narrate le

ulteriori vicende di una vita cotanto travagliata e insieme gloriosa. In verità a noi pure tardava di farlo, come cosa la quale, interessando veramente la storia del progresso nell'arte musica, debba perciò, e necessariamente, anteporsi a tutte quelle curiosità biografiche, dal mettere in chiaro le quali, sebbene desiderate, non ne viene spesso tanto utile, che compensi la fatica di chi le raccolse e il tempo di chi le legge. Se non che a stabilire la vera importanza delle invenzioni musicali di Guido, e a descriverne colla miglior precisione possibile il valore legittimo, ricordi il lettore aver noi dimostrato, nel termine del riassunto storico musicale, essere indispensabile cosa il tornare sulla traccia e sull'esame delle fonti greche. Dalle quali, vogliasi o no, e a malgrado di certe deficenze, rimarrà sempre incontestato aver derivati la musica attuale i primi germi dell'arte, le prische leggi della sua scienza, e l'elemento principale di uno dei più aggraditi spettacoli moderni, quali sono le melodrammatiche rappresentazioni; compresovi, e ciò s'intende, il canto ecclesiastico, ultimo anello di passaggio fra quella del gran popolo civile, e la moderna musica italiana. Però non essendo scopo nostro principale d'intesser qui una storia completa della musica, non credasi appunto che vogliamo occuparci di una esposizione minuta delle singole parti che composero la grammatica musicale e la rettorica greca; perchè noi stimiamo invece unicamente opportuno di riassumere il sistema nelle sole sue parti fondamentali. E cioè, in quelle istesse che, a giudizio di molti, studiate più profondamente dal musico Aretino, suggerirono al medesimo quelle amplificazioni, quei nuovi svolgimenti, quei trovati e quel metodo, i quali ebber nome, caratteri e merito d'invenzioni. Bene inteso poi, senza trascurare quant'altro di secondario abbia un rapporto anche meno diretto, ma logicamente importante, colle nuove Guidoniane dottrine. Entriamo senz'altro in materia.

Il Tetracordo, in genere, fu la base fondamentale principalissima, nella quale i Greci stabilirono il loro musicale edifi-

zio; e, dalla sua greca voce τετρας, significò per essi un sistema di quattro corde costituenti la *quarta.* Fra la prima, o più bassa, e la seconda, collocarono un *semitono;* fra la seconda e la terza posero un *tono;* ed un altro *tono* egualmente fra la terza e la quarta: in tal guisa formarono una scala (che dissero diatonica, quasi la voce vi si conduca per toni) di quattro suoni, o voci, e di tre *toni;* cioè, di un *semitono* e due *toni,* che quasi corrisponde ad una *quarta*, come

Si. Do. Re. Mi; o — *Mi. Fa. Sol. La.*

Però, mentre la proporzione di $9:12=3:4$ (sesquiterza), nella maniera che l'aveva stabilita Pitagora, tra la prima e l'ultima corda del Tetracordo era unanimemente ammessa dai Greci, essi differivano poi sulla quantità, o tenore del *tono* e *semitono.* Archita Tarentino, a modo d'esempio, propose il Tetracordo nelle seguenti ragioni $^{27}/_{28}$, $^{7}/_{8}$, $^{8}/_{9}$; cioè $^{27}/_{28}$ pel semitono, $^{7}/_{8}$ per un tono maggiore e $^{8}/_{9}$ per un tono minore; le quali, insieme moltiplicate, danno $^{1512}/_{2016}$, $= {}^{3}/_{4}$. Aristosseno all'incontro, celebre filosofo e musico, il quale, come dicemmo molto indietro, aveva formata contro Pitagora una nuova scuola, ed a cui non piaceva la maniera di esprimere gl'intervalli col sistema di ragioni geometriche, adottò invece quelle aritmetiche. Considerò il Tetracordo, o la *quarta,* come una lunghezza divisa in 30 parti uguali, di cui venivane attribuito un certo numero a ciascun intervallo; e cioè, 6 al semitono, 9 al tono minore, e 15 al maggiore, espresso così: $6+9+15=30$. Eratostene alla sua volta, levata di mezzo la differenza fra i due toni maggiore e minore, fecegli tutti dell'istessa ragione (sesquiottava), e ordinò il suo Tetracordo nella seguente maniera: $^{243}/_{256} \times {}^{8}/_{9} \times {}^{8}/_{9} = {}^{15552}/_{20736}$, $= {}^{3}/_{4}$. Didimo, a cui non piacque di acconciarsi in tutto al modo di Eratostene, ristabilì invece la differenza dei *toni* ed accrebbe di un *Comma*, tolto ad uno dei medesimi, il semitono del precedente musico, e così il suo Tetracordo divenne $^{15}/_{16} \times {}^{9}/_{10} \times {}^{8}/_{9} = {}^{1080}/_{1440}$, $= {}^{3}/_{4}$.

che sono appunto gl'intervalli della moderna scala numerica. Tolomeo, dal canto proprio, approvò tutti i surriferiti Tetracordi, e si contentò di nominare *toniaco* quello di Archita, *diatonico* quello di Eratostene, e *intenso* quello di Didimo, aggiungendovene pure esso stesso altri due; cioè, il *molle* ($^{20}/_{21} \times {}^{9}/_{10} \times {}^{7}/_{8} = {}^{1260}/_{1680}\ {}^{3}/_{4}$) e l'*equabile* ($^{11}/_{12} \times {}^{10}/_{11} \times {}^{9}/_{10} = {}^{990}/_{1320} = {}^{3}/_{4}$). Ciò nondimeno non è a credere che tutti questi Tetracordi alterassero in nulla la pratica della musica; poichè erano semplici speculazioni della scienza, dalle quali non ne poteva venire, e non ne venne difatti, vantaggio o disvantaggio alcuno all'arte medesima.

Dalla riunione poi di più Tetracordi formarono, i Greci, sistemi più estesi di corde: dapprima unirono due Tetracordi, *si, do, re, mi, fa, sol, la;* ma non essendo loro sfuggito che in questo sistema la *quinta si-fa* è falsa, e mancante di un tono per compire l'ottava, aggiunsero una corda estranea ai Tetracordi medesimi e la chiamarono *proslambanomenos,* dalla loro voce προσλαμβανω (cioè aggiunta), collocandola verso il grave, sotto il *si,* alla distanza di un tono. In tal guisa ne nacque la loro scala

(La), Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La
A, B, C, D, E, F, G, a,

la quale, replicata, diede il loro sistema massim :

(La) Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, la, (si♭) si, do, re, mi, fa, sol, la.
(A) B. C. D. E. F. G. a.♮b. c. d. e. f. g. a).

Il primo di questi tetracordi nominarono *Hypaton,* o principale; il secondo *Mesan,* cioè medio; *Diezegumenon,* o disgiunto, il terzo, ed *Hyperboleon,* ovvero eccellente, il quarto. Il terzo si chiamò apposta disgiunto, essendochè effettivamente si disgiunga, si separi dal secondo, col tono *la-si.* Ma poichè

accade molte volte di poter modulare per Tretracordi congiunti, o almeno il secondo riunire col terzo, così frapposero tra il *la* e il *si* una corda accidentale, che è *la si*^{b}, ed appellarono pertanto *Synnemenon* (cio è dire di congiunzione) il Tetracordo *La, Si*^{b}*, Do, Re,* pel servire ch'ei faceva a congiungere il secondo di questi col terzo. Cosiffatto Tetracordo però fu stimato come accidentale, o fuori del sistema naturale dei primi quattro Tetracordi; e fu in seguito che dalla corda *Si*^{b}, aggiuntavi per formarlo, ebbero derivazione le nostre corde accidentali con *bmolle.* Come il diatonico, anche il Tetracordo cromatico contenevasi fra gli estremi di una *quarta;* mentre gl'intervalli medii erano diversi. Dalla prima alla seconda corda eravi un semitono; dalla seconda alla terza un altro pure; e da questa alla quarta, una terza minore, come *mi, fa fa♯ la.*

Simile Tetracordo non adoperavasi mai senza il diatonico; anzi procedeva da questo, colla frapposizione di una corda accidentale fra la seconda e la terza del medesimo, come, a modo d'esempio, *mi, fa, (fa♯) sol, la;* la quale corda accidentale serviva a formare un altro Tetracordo *diatonico* più eccellente ed acuto: *fa♯ sol, la, si.*

E poichè a distinguere la detta corda dalla *diatonica* le veniva dato un qualche colore, appunto per questo il Tetracordo che ne risultava era appellato *cromatico* o colorato. Dalla medesima poi vuolsi ripetuta eziandio l'origine delle nostre corde *diesis.* Intorno alle ragioni numeriche del Tetracordo *cromatico,* come circa quelle del *diatonico,* esistevano egualmente diversità di opinioni. Archita, il quale poco sopra ricordammo, inventò pure il Tetracordo *cromatico,* e lo valutò $^{27}/_{28} \times {}^{224}/_{243} \times {}^{27}/_{32} = {}^{3}/_{4}$. Aristosseno ne propose anch'egli altri due, enunciati in queste formule: $4 + 4 + 22 = 30$, e $6 + 6 + 18 = 30$; mentre Eratostene lo compose così: $^{19}/_{20} \times {}^{18}/_{19} \times {}^{5}/_{6} = {}^{3}/_{4}$. In ultimo quello di Didimo, formato nel modo seguente: $^{15}/_{16} \times {}^{24}/_{25} \times {}^{5}/_{6} = {}^{3}/_{4}$, è il più conforme alla nostra scala numerica; giacchè il primo semitono è pre-

cisamente il nostro semitono *diatonico;* il secondo è il compimento del primo, per formare un tono minore; e il terzo intervallo è una *terza minore* giusta.

Anche Tolomeo inventò i suoi due Tetracordi *cromatici,* in siffatta guisa proposti: $^{27}/_{28} \times {}^{14}/_{15} \times {}^{5}/_{6} = {}^{3}/_{4}$, e $^{21}/_{22} \times {}^{11}/_{12} \times {}^{6}/_{7} = {}^{3}/_{4}$. Il secondo semitono di quest'ultimo Tetracordo fu chiamato *diesis cromatica;* nell'istessa maniera che oggi la modulazione per due semitoni suole appellarsi da noi passaggio *cromatico.* Ma la estrema delicatezza dei cantori greci giunse parimente a dividere il semitono in due parti pressochè uguali; divisione per altro che dopo la decadenza della musica non fu mai considerata da alcuno siccome parte essenziale del canto. Anzi, se non c'ingannano le testimonianze di Plutarco, per quanto egli ne dice nel suo libro della musica, i Greci medesimi la trascurarono, per la quasi invincibile difficoltà di eseguirla. In qualunque modo però ch'egli sia, rispetto alla pratica, se si consideri il semitono *mi-fa,* o *si-do,* come diviso in due parti eguali con una corda intermedia segnata così (*X*), e a queste corde (E *x*, F: A *x*, G) vi si aggiunga la quarta del Tetracordo diatonico, viene appunto a formarsi un nuovo Tetracordo *mi, mi x, fa, la,* ovvero *si, si x, do, mi,* composto di due quarti di tono e di una terza minore; quello cioè che i Greci distinsero col nome di *Enarmonico,* e val quanto dire, armonia intensa, pressata, serrata; perchè tale riusciva la modulazione per quei finissimi e delicatissimi quarti di tono. Ogni sapiente di musica dava poi a queste corde proporzioni diverse; ma quelle di Didimo ($^{31}/_{32} \times {}^{30}/_{31} \times {}^{4}/_{5} = {}^{3}/_{4}$) sono al certo le più adatte ai nostri intervalli numerici; essendo che le due prime ragioni costituiscano precisamente il semitono 15: 16. In tutto questo poi è necessario osservare come i generi *diatonico, cromatico* ed *enarmonico* si contenessero nelle sei corde *mi mi x, fa, fa♯ sol, la,* e come il canto si aggirasse sempre e in modo principale nelle quattro corde diatoniche *mi, fa, sol, la.* E piacendoci di riepilogare potremo dire in proposito che sui

quattro Tetracordi erano tre i generi dei suoni i quali venivano adoperati dai Greci, cioè il *diatonico*, il *cromatico*, e l'*enarmonico;* di maniéra che quando i detti suoni, posti fra l'estremità di un Tetracordo, procedevano per un semitono e due toni interi, come *mi, fa, sol, la,* allora questa progressione era chiamata di genere *diatonico;* quando al contrario procedevasi per due semitoni e una terza minore, come *mi, fa, fa la,* allora dicevasi *cromatico*, laddove accadendo che i suoni progredissero due per un quarto di tono ciascuno, e l'altro per una terza maggiore (progressione della quale non abbiamo esempio di sorta mancandoci il quarto di tono) in questo caso il genere era detto *enarmonico.*

E per siffatte ragioni resulta del pari abbastanza chiaro che la sola scala *diatonica* progrediva per toni e semitoni, alla maniera della nostra naturale, mentre la *cromatica* e l'*enarmonica* partivano, la prima per semitoni e terze minori, la seconda per quarti di tono e terze maggiori; progressioni delle quali l'una riesce a noi poco o punto gradevole, l'altra, come fu detto, impossibile.

E tuttavia (per chi desiderasse saperne ancora di più) gli antichi scrittori hanno molto ragionato e discusso su questi generi e sui differenti caratteri che, a giudizio loro, li distinguevano. Aristide fra gli altri, per citarne uno, dice virile e severo il *diatonico*, soave e melanconico il *cromatico*, eccitante e dolce l'*enarmonico.*

I suoni, nella maniera che sopra distinti e appellati, formavano una delle prime parti della grammatica musicale greca; le altre constavano dei *modi*, delle *metabole*, e della *semiografia* per ultimo. Sui modi, ai quali dai Greci attribuivansi effetti grandissimi, furono espressi molti giudizi; tuttavia perchè le dottrine intorno ai medesimi pervenuteci sono sempre molto confuse, così a volersene formare un concetto il meglio possibile adeguato, ci è d'uopo considerarli sotto due diversi aspetti: e cioè, come toni (o scala determinata dentro la quale

si aggira la melodia), o come la maniera istessa dell'aggirarsi della melodia medesima. Come toni, i *modi* non eran dapprima che cinque, l'uno dall'altro unicamente distante di un semitono, quando, in progresso di tempo e coll'estendersi del sistema, ne furono aggiunti altri con la denominazione di *hipo*, significante sopra, e *hiper* significante sotto. Per questo, vedasi il capo V delle Istituzioni della musica di Cassiodoro (1). Se non che (è da osservare in proposito) il *sopra* e il *sotto* avevano per loro un significato diverso; conciossiachè nella enumerazione delle note la più grave fosse posta in alto. I *modi* adunque, mercè l'aggiunta delle indicate voci, risultavano quindici, divisi in cinque gruppi di tre per ciascuno, ed avevansi perciò, come si vede dal precitato Cassiodoro, il *modo dorio*, *hipodorio* e *hiperdorio*; l'*iostio* (o *ionio*), l'*hipoiostio* o l'*iperiostio*; il *frigio*, l'*hipofrigio* e l'*hiperfrigio*; l'*eolio*, l'*hipojolio* e l'*hipereolio*; il *lidio*, l'*hipolidio* e l'*hiperlidio*. La scala poi di tutti questi *modi* trovasi disposta come quella dei nostri toni di *modo minore*; tantochè, ad esempio, il *modo* Dorio: *re, mi, fa, sol, la, si*♭, *do, re*, corrisponde alla scala ascendente di *re* minore: *re, do, si*♭, *la, sol, fa, mi, re*; la diversità non risultava perciò che nelle trasposizioni, val quanto dire, nel nome della nota istessa fondamentale. Motivo per cui, come noi diciamo tono di *re*, di *mi*, di *fa* minore, essi all'incontro dicevano: *modo Dorio*, *Frigio*, *Eolio*; mentre nei toni aggiunti, per quello chiamato *hiper* si collocò la fondamentale alla *quarta* sopra, e l'*hipo* alla quinta sotto, conservata sempre

(1) Caput V, liberi Cassiodori *De artibus ac disciplinis liberalibus literarum* — De musica — (Gerberto, *Script. eccles. de musica med. aevi.* Vol. I, pag. 17, n.° 8).

Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accenti, sive tenore, consistit. Toni sunt quindecim:

Hipodorius — Dorius — Hyperdorius. Hipojastius — Iastius — Hyperiastius. Hipophrigius — Phrigius — Hyperphrigius. Hipoeolius — Aeolius — Hypereolius. Hypolydius — Lydius — Hyperlydius.

una eguale successione di suoni. La qual successione poi, se cambiava, faceva altresì mutar qualità anche all'*ottava*, di cui, come delle *quarte* e delle *quinte*, esistevano tre specie o norme; secondo che il semitono era nel primo, nel secondo o nel terzo grado; mentre noi non abbiamo che due soli *modi* distinti dal semitono al secondo o terzo grado della scala. Se poi questi *modi*, che al tempo di Aristosseno erano ridotti a tredici (senza che per altro nè prima nè dopo di lui si trovi una scala che assomigli a quella del nostro modo maggiore), si vogliono considerati come maniera speciale di aggirarsi della melodia istessa, appare evidentissimo che appartenendo essi a popoli diversi, come gl' Ioni, i Dorii, i Frigi ed altri, non è già coll'intonare una cantilena in una scala piuttostochè in un'altra, che potesse nascere varietà così grande di effetti (secondo veniva accordata generalmente a siffatti *modi*); ma piuttosto per la maniera differente di svolgere la cantilena istessa; come in appresso dal *modo autentico* al *plagale* fu stabilito il divario che il primo sviluppava la melodia nella estensione di una nota sotto la tonica, fino all' ottava; mentre il secondo aggiravala ancora da due o tre note sotto la tonica, fino alla quinta. Perciò conviene appunto dedurne, che i *modi* greci siano come altrettanti moduli determinati di melodia. In ciò sembra possa aversi chiaro eziandio il motivo dell'apprezzamento diverso e vario che di quei modi hanno fatto mai sempre i meno esperti, i men dotti della scienza, gli artisti e gli scrittori, in genere, di materie musicali antiche. A prova dell'asserto, non manca neppure l'autorità di molti scrittori latini, vissuti intorno al secolo secondo della venuta di G. C., fra i quali vogliono noverati Apuleio e Luciano. Le *metabole* poi (da Μεταβαλλω, cambio), le quali indicammo come una seconda parte del congegno grammaticale della musica greca, altro non erano che mutazioni; cioè differenti specie di passaggi, o transizioni, di cui, per la oscurità che regna in quasi tutte le definizioni a noi pervenute, altro non si può ritenere che fossero, se non

cangiamenti improvvisi fra una maniera e l'altra di svolgere la melodia: sia col mutarne il ritmo; sia pure col trasportarla dal grave all'acuto, o viceversa; o anche di contrari effetti, come dal serio al grave facendola capace. Di queste metabole se ne contavano cinque differenti specie, chiamate, di genere, di sistema, di modo, di ritmo e di stile. Esse avrebbero dovuto altresì applicarsi (e forse si applicarono) anche al solfeggio; del quale benchè niuno parli, eccettuato Aristide Quintiliano e un altro anonimo, come veramente esistito fra i Greci, può ben credersi tuttavia che si adoperasse nel solo genere diatonico, fino alla quarta e nulla più; dacchè non avendo essi che i quattro Tetracordi, erano costretti, nel caso, a ripetere in ognuno ciò che nel primo.

L'ultima parte della sempre ricordata Grammatica Greca, riguardava la *Semiografica*, cioè l'arte dello scrivere i suoni; scrittura che variava così per le voci, come per gli strumenti; tanto per i generi, quanto per i moti; motivo per cui la *notazione* non componevasi al certo meno di 485 segni per le voci, ed altrettanti per gl'istrumenti. Questi segni poi venivano rappresentati dalle istesse lettere dell'alfabeto greco, poste in diverse posizioni; e cioè, ora rovesciate, ora naturali, ora dimezzate; prolungate talvolta, inclinate, accentate, e insomma in varie maniere collocate. Erano poi scritte sui due righi sopra il testo dei versi da cantarsi, ed uno serviva per la voce, l'altro per lo strumento che accompagnava la voce medesima. Siffatta maniera di notazione mancava però, come ognuno sa da per sè stesso, dei segni di durata delle note, la quale veniva semplicemente affidata alla prosodia del testo; e per chi ignorasse ancor questa, alle due lettere A e B, delle quali la prima stava a contrassegnare le sillabe brevi per natura, la seconda le lunghe. Per altro come potessero con un mezzo tale gli strumentisti regolare la durata, rimane del tutto incomprensibile, ed è ciò che costituisce appunto la grave mancanza del loro musicale edifizio. Della parte rettorica, ossia

dell'arte del comporre, come quella che meno ancora ha relazione col sistema e con le invenzioni di Guido, crediamo di doverci passare; molto più che di lei poco, o nulla affatto, ei si giovò. Accenneremo soltanto come essa si riducesse a due sole parti principali; alla melopea cioè, ed alla ritmopea, a cui vuolsi aggiunto lo stile.

Piuttosto se vi è cosa la quale c' interessi più da vicino, ell'è un cenno sull'armonia; sul significato che a questa voce dettero i Greci, e sull'uso ch'eglino potettero farne: appunto perchè nel significato preciso nel quale noi l'intendiamo, si è creduto di ritrovare il germe nelle nuove dottrine di Guido, e nelle regole che costituiscono l' eccellenza del di lui celebrato sistema. Che i Greci non conoscessero l' armonia quale noi l'intendiamo, tuttochè ne adoperassero assai di frequente il vocabolo, è posto in chiarissima luce dai trattati dei loro sapienti sopra il vero significato di questa voce. Essa difatti, presa nella sua generale accettazione, non voleva dir altro presso loro che l'*ordinamento* o l'*incatenamento dei suoni*, considerati sotto il rapporto melodico della loro acutezza, e della loro gravità. Ma questo, come facilmente si scorge, non è l'*accordo dei suoni diversi*, *percotenti simultaneamente l'orecchio;* nel che appunto consiste la nostra armonia.

Ciò evidentemente risulta dal passo di Aristide Quintiliano, che dal suo greco originale suona così: « Tutta la scienza armonica, egli dice, si divide in sette parti; la prima tratta dei suoni, la seconda degli intervalli, la terza dei sistemi, la quarta dei generi, la quinta dei tuoni, la sesta delle mutazioni, la settima della Melopea. »

Luciano, che non è alla sua volta men chiaro, ne scrive: « Ciascuna specie di armonia deve conservare il proprio carattere, la Frigia il suo entusiasmo, la Lidia il suo bacchico; la Doria la sua gravità, la Jonia la sua gaiezza. » Ma queste differenti specie di armonia (vedesi chiaro pur qui) altro non sono che le differenti disposizioni dell'ottava, e quelli

che noi chiamiamo modi nella musica vocale, e tuoni nel canto fermo. Un passo di Platone, al quale ne piace egualmente di dar luogo, è conforme ai precedenti. Egli dice adunque: « Si « chiama armonia l'ordine e il seguito del canto, dell'acuto del « grave, diversamente combinati e mescolati. »

E sarebbe perciò errore il credere che si trattasse di musica, o di suoni simultanei, negli elementi di Armonia dettati da Aristosseno; nell'introduzione all'Armonia di Euclide e di Gaudenzio, come nel manuale di Armonia di Licomano e in quello di Tolomeo. Ma non per questo intendesi neppure di dire che la musica a suoni simultanei, si trovi affatto esclusa dai trattati dei Greci sopra quest'arte, o pure, che unicamente vi si parli di melodia. Poichè esistono eziandio molti passi, ne' quali è anche discorso di ciò che noi chiamiamo Armonia: ma vuolsi meglio e unicamente dimostrare che il vocabolo non aveva per quelli medesimi il significato restrittivo che ha oggidì, e che sarebbe ugual' errore il volergli attribuire. Posta la questione in tali termini, l'Armonia dei Greci può dirsi che consistesse in questo: quando cantavasi una melodia a più voci, queste, o erano di timbro identico, o differente. Se identico, si cantava all' unisono, e ciò era detto Omofonia; se differente, cantavasi all' Ottava, e questo dicevasi Antifonìa; in una parola la loro armonia era l'Ottava. Quanto poi alle sinfonie di *quarta* e di *quinta*, chiamate *parafonie*, non pare fossero in uso al tempo di Aristotile; ma solamente in quello di Plutarco, vivente nel primo secolo di G. C., vale a dire un quattro secoli dopo Aristotile; quando già modificate le dottrine musicali, la *quarta* e la *quinta*, come pure l' Ottava, s' impiegavano quasi suoni simultanei nella musica vocale e strumentale. Ma per le ragioni che riguardano la costituzione generale della musica Greca, e per le differenze essenziali che esistono fra il loro antico sistema e il nostro, certamente l'impiego dei suoni dovette essere per necessità (come effettivamente sembra che sia stato) moltissimo ristretto. Poichè la

loro scala tonale se non era del tutto contraria alla applicazione di un' armonia continua, neppur le era di molto favorevole, per causa della poca estensione; la quale, secondo affermammo più sopra, non passava i limiti di una *quarta*, le cui estremità erano sempre immutabili, cangiandosi in quella vece i suoni di mezzo, secondo il genere dei suoni istessi.

Tale, nella sostanza, era il congegno, e tali le precipue parti dell' edifizio musicale greco che, dopo la caduta di quella fiorente nazione, venne a costituire quasi una delle migliori eredità (benchè non bene conosciuta, o degnamente sfruttata sul principio) dei Romani conquistatori; e a loro come forzatamente trasmessa dagli immigrati sapienti.

Quale vantaggio poi se ne cavasse dai fortunati eredi, prima e dopo la costituzione di quella società che ebbe da G. C. il mandato di far progredire il mondo alla luce non peritura delle sue civilizzatrici dottrine, insino al secolo che, rispetto alla musica, chiameremo di Guido, tutto ciò l'abbiamo già descritto in modo sommario; ma fino quanto lo credemmo giovevole allo scopo, e al vero trionfo del nostro riformatore italiano.

Non torneremo per questo, e con più minuti particolari, sui tentativi dei primi seguaci del Cristianesimo a costituire del canto e della musica un' arte nuova, col riannodare i brani della greca sapienza. Non riporteremo sotto gli occhi del lettore le riforme di Ambrogio e di Gregorio, che, fin dopo la metà dei tempi di mezzo, rimasero come le sole padrone del campo musicale; nè diremo altrimenti del loro graduale sviluppo, insino al punto che deve maggiormente occuparci. Ciò non di meno avendo noi sul terminare del nostro riassunto storico-musicale accennato ad alcuni i quali precedettero in questo genere di studii il Monaco di Arezzo, e parvero quasi prepararne le vie, e come annunziarne i novelli portati, così crediamo opportuno di fermarci per poco sui medesimi e sugli scritti loro; molto più che Guido medesimo non nega di essersi giovato di ogni precedente e ad esso più prossimo la-

voro; di avere, come infatti scrive, studiati i vecchi ed i nuovi argomenti (o dottrine) rimasti in uso fino al suo tempo. « Desiderando io pertanto (son sue parole) che un così utile studio nostro riuscisse in comune vantaggio, delle molte musicali dottrine le quali con l'aiuto di Dio per diversi tempi ricercai, certune, che credetti giovevoli ai Cantori, le riassunsi con quella maggior brevità la quale mi fu possibile (1). » E facendolo ci pare altresì che venga meglio a risultarne la misura dei meriti da concedersi respettivamente ad ognuno.

Fra i molti che potrebbero citarsi allo scopo ed essere esaminati, i due scrittori di musica anteriori a Guido nostro, dei quali più specialmente rimangono commendate le opere, sono Ubaldo, monaco Benedettino di S. Armand nella Fiandra (morto circa la metà del secolo x), e quell' Oddone alle cui opere aggiunse Guido istesso autorità grandissima, col raccomandarle agli studiosi dell' arte.

Ubaldo è forse il primo, non solo fra gli autori dei tempi di mezzo, ma ancora fra gli antichi sì Greci che Latini, il quale abbia trattato della musica polifona, detta armonia dal concerto e consonanza di più e diverse voci simultanee, e che ne abbia descritte tutte le particolarità le quali si richiedono per farcene un giusto e adeguato concetto. Le opere lasciate dal medesimo, e pubblicate dall'Abbate Gerberto nella sua collezione degli scrittori di musica medioevali, sono due: la prima ha per titolo *Musica Enchiriadis,* e consta di diciannove capitoli, dedicati quasi tutti all' armonia; l'altra, intitolata *Scholia de Arte musica*, è quasi una ripetizione della prima. Il merito principale, e forse l'unico, è, credesi, quello

(1) Cupiens itaque tam utile nostrum studium in comunem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis, quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam, quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi.

Microlog. prolog. ejusd. in Musica.

di determinare il vero significato di vocaboli fino allora troppo vagamente adoperati.

Questo Monaco, infatti, definisce la sinfonia con intervallo armonico: « *un aggradevole accordo di suoni dissimili, fra sè congiunti;* » mentre in altro luogo la chiama: « *un gradevole mescolamento di suoni.* »

Egli distingue poi le sei sinfonie ammesse dai suoi predecessori, in semplici e composte: semplici considera l' *ottava*, la *quinta* e la *quarta;* composte poi, la doppia *ottava*, l'*ottava* con la *quinta*, e l'*ottava* con la *quarta:* dice altresì che un canto composto di sinfonie, si chiama *diafonia*, o volgarmente *organo*, e che la *diafonia* non consiste in una melodia formata di una sola voce, ma in un *canto armonioso di suoni dissimili, uditi simultaneamente.*

Motivo per cui egli è chiarissimo a vedersi, che col vocabolo *diafonia* Ubaldo non intende altro se non ciò che Isidoro stesso significava col vocabolo *armonia;* e che per esso *diafonia* voleva dire unicamente doppio suono o *discanto;* mentre presso Isidoro denotava discordanza, o dissonanza. Nello accennare però che la *diafonia*, o la musica a suoni simultanei, veniva comunemente chiamata « *organo* », ne tace le ragioni, e non ne porge spiegazione di sorta alcuna. Il primo che parli dell'origine di questo vocabolo, applicato all'armonia, è il solo Giovanni Cotton, scrittore di musica nella seconda metà del secolo XI, e che si esprime nei termini seguenti: « Questa specie di canto chiamasi ordinariamente *or-* « *gano,* perchè la voce umana, la quale esprime in modo « conveniente suoni dissimiglianti, somiglia all' istrumento « chiamato *organo* ». Laonde ciò che oggi diciamo armonia, nel secolo IX e X chiamavasi *organo,* o *diafonia:* e ciò è necessario che fermisi bene in mente chi legge gli scrittori di quelle epoche. Le *diafonie* poi erano di due specie: la prima, quella nella quale il canto veniva accompagnato da una, da due, o da tre parti che con moto diretto lo seguivano all' *ot-*

tava, alla *quinta*, alla *quarta*, alla *doppia ottava*, all' *ottava* unita alla *quinta*, e all' *ottava* unita alla *quarta*, con raddoppiamento di quegl'intervalli alla parte superiore o inferiore. La seconda specie di diafonia aveva al contrario due parti soltanto, che erano la *melodia* e l' *organo:* l' *organo* però non accompagnava la *melodia* all' *ottava*, alla *quinta*, e alla *quarta* esclusivamente, con moti diretti; ma ora diretti, ora obliqui ed ora contrarii, facendo uso di modi diversi da quelli noverati fra le sei sinfonie poco sopra riportate. Ubaldo porge un esempio di ciascuna di queste sinfonie nella seconda parte de' suoi *Scholia Enchir. de Arte Musica* e giudica irregolare ogni altra *diafonia*, dicendoci che solo quelle da lui riferite danno un soave concetto e un dolce canto. Ma perchè mai, potrebbe chiedersi qui, se allora erano dolci e soavi quei concetti e quei canti, oggi riescono a noi insopportabili e crudi? La ragione, rispondiamo, potrebbe ritrovarsi facilmente in questo: un accordo perfetto è costituito di una fondamentale qualunque, di una *terza*, di una *quinta*, e *ottava;* ma ancorchè taciuta la terza, odesi un accordo perfetto, perchè basta la quinta per farcela sottintendere. Ora l' udire un seguito di quinte, è la medesima cosa che udire un seguito di accordi perfetti; ossia un passaggio immediato da un tono in un altro, da una serie di suoni ad un'altra: il qual passaggio, perchè interrompe bruscamente la serie dei suoni medesimi, è contrario alle leggi che presiedono all' *eufonia*, e quindi offende l' udito. Ma nel medio-evo l' accordo perfetto non era conosciuto nè praticato, e perciò la *terza* non era annoverata fra gli elementi costituenti l' accordo perfetto: anzi fino a Guido era considerata come una dissonanza. La *quinta* poi ritenevasi non come un accordo perfetto; ma, a sentenza di Ubaldo, era un solo e medesimo suono con la fondamentale; cosa la quale a noi moderni sembra oggi una stranezza.

Quindi è che la soavità e la dolcezza le quali il ricordato scrittore e i musici del medio evo dicevano provenire dal se-

guito di *quarte*, di *quinte* e di *ottave*, non poteva risolversi in altro, che in un effetto indefinibile e vago, capace soltanto di appagare un gusto barbaro e depravato.

Questa tutta la scienza di Ubaldo, come la dimostrano certuni dei moderni scrittori, e dei francesi in ispecie, che le danno forse ampliamento e importanza maggiore di quello che veramente essa non abbia. Tutto al più vi si può aggiungere, ma sempre come cosa di minore o di nessuna utilità, la riduzione dei moltissimi segni greci, ristretti dallo scrittore a soli 16, se non a 4 sostanzialmente; imperocchè formino solo quel primo numero per la diversa posizione, o figura, nella quale venivano posti e presentati.

Dopo Ubaldo, celebre sopra ogni altro va quell'Oddone vicinissimo o contemporaneo a Guido nostro, e degno in verità che con particolare attenzione si ricerchi e si studi, come quegli che citato dal sommo Aretino, e facendo del proprio sistema gli elogi stessi che questi fa del suo, sembra rivaleggi con lui, ed ha di tratto in tratto, sopra uguali argomenti, teorie e canoni, più che simili, identici. Dei cinque trattati i quali, resi di pubblica ragione da Gerberto (e qualcuno dal prelodato *Coussemaker*), vanno senza attendibile controversia sotto il nome di un Oddone, monaco e abbate, l'unico che per se stesso, e più nel caso nostro, abbia importanza decisa, è il *Dialogo,* o *Enchiridion de musica.* Abbiamo detto senza attendibile controversia; imperocchè quel solo che in onta alla intitolazione di tutti i migliori codici, e alle dichiarazioni di Guido medesimo, ha creduto il *Dialogo* fatica di quest'ultimo, egli per certo non ha mai posto l'occhio, o non ha considerato abbastanza, gli scritti del monaco Aretino; e quello singolarmente *De ignoto cantu,* indirizzato al collega Michele.

Infatti, propriamente sul chiudere del medesimo, e quasi per congedo dal lettore, dopo aver dettate regole per eseguire all'improvviso una cantilena qualunque, abbenchè sconosciuta, il celebre maestro denunzia manifestamente un Oddone per

autore del *Dialogo* in discorso. E a lui, all'operetta sua, al suo esempio (che dichiara di avere abbandonato nelle sole figure dei suoni, per meglio adattarsi all'intelligenza dei fanciulli) rimandando i desiderosi di più minute spiegazioni, dopo aver loro indicato il proprio Micrologo, adopera a ciò le seguenti parole: « Chi poi ne fosse vago, ricerchi il nostro libretto « intitolato Micrologo, e legga ancora con attenzione l'Enchi- « ridion che compose assai bene Oddone reverendissimo Ab- « bate, il cui esempio ho abbandonato nelle figure dei suoni, « perchè volli adattarmi ai fanciulli (1). » Che più?

A dimostrare che l'Angeloni (a cui abbiamo inteso di alludere), con la sua opinione senza seguaci, non abbia per sè il minimo grado di probabilità, ci sembra non possa prodursi argomento migliore. Sebbene, quand'anche ci fossero mancate le dichiarazioni esplicite dell'Aretino, non avrebbero per certo contradetto meno al dissertatore italiano due cose: primo, lo scostarsi che fa il vero autore del *Dialogo* dalle maniere dimostrative adoperate generalmente da Guido in ogni opera sua; secondo, l'uso principale delle notazioni tenuto da Ubaldo medesimo, e in nessuna guisa praticato mai dal Monaco di Pomposa. Però, anche ammesso (come è veramente) che un Oddone sia lo scrittore dell'operetta in questione, il più moderno Kiessewetter s'induce a credere con lo stesso Angeloni non potersene ritenere come il vero autore quel medesimo Abbate Clunicense, scrittore della vita di S. Geraldo, del Tonario pubblicato da Gerberto, e delle altre operette musicali che a lui, insieme con l'Enchiridion, comunemente si attribuiscono. E in ciò possono forse ambedue ritrovarsi nel

---

(1) Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat; librum quoque Enchiridion, quem reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi. (*De Ignoto cantu*, sulla fine).

vero, per quanto hanno da ritenersi validi e buoni gli argomenti dell'Abbate di Selva Nera, i quali con piena fede ripetono le Cronache di Tritemio ispiratore di tutti. Essendochè, per giunta a quanto ne scrive quest' ultimo, si scuopra abbastanza (come osserva lodevolmente il precitato Kiessewetter) una immensa diversità fra il Dialogo e il Tonario; diversità di lingua e diversità di terminologia, conducenti alla stessa conclusione. Comunque ei sia peraltro, non crediamo nel caso nostro che franchi la spesa di scendere minutamente a discuterlo: imperocchè rispetto agli scrittori che precedettero Guido non sono le loro particolari qualità personali quelle che c'interessano; sivvero la sostanza e il pregio delle opere, e il passo più o meno progressivo segnato da queste nell' arte, fino al tempo del nostro riformatore, o, diremo più precisamente, sino alla di lui comparsa. E in verità; che uno scritto di musica esista, del quale ebbe Guido estimazione non comune, ella è cosa su cui non cade dubbio di sorta: che lo stesso appartenga a un Oddone, spettabilissimo Abbate, è del pari non meno certo, se Guido più prossimo a lui, o forse ancora contemporaneo, ce lo assicura: infine, che abbia veduta la luce precedentemente ai lavori dell'Aretino, scende come legittima conseguenza dalle prime due proposizioni stabilite. Ora, che ci gioverebbe il sapere di più se veramente ne fu autore l' Abbate di Cluny sollevato qualche secolo appresso all' onore degli altari, compilatore del Tonario pubblicato da Gerberto, riformatore dell'Uffizio di S. Martino, e mancato ai vivi nel 942, vecchio di 64 anni; o non piuttosto l'altro Oddone ricordato dal Tritennio, nato sul cadere del secolo x, e che prima di rendersi Monaco fu maestro e arcicantore nella scuola di Tours?

Qualunque dei due che egli sia stato, se ingegno eccellente fu (e lo fu certamente), non uguagliò mai l'Aretino; nè, come a questo, gli sono dovuti per l' opera sua meriti reali d' inventore nell' arte.

Vediamolo appunto con l'esame del ricordato Dialogo, o Enchiridion (come ei viene indistintamente appellato), che avanti gli scritti di Guido è appunto il lavoro musicale più prezioso; sia pei precetti che contiene, sia per l'approvazione che questi ne dà. L'Oddone autore si fa egli stesso incontro sul bel principio del suo scritto a indicarcene con sufficiente chiarezza le ragioni, i motivi che glie lo dettarono, e l'importanza del merito che lo distingue. Dice infatti sul prologo del suo lavoro che essendo stato richiesto dai suoi confratelli di alcune regole intorno all'arte musicale, e tali che i fanciulli medesimi o i meno periti lo potessero a prima vista comprendere, si accinge però a darne loro; essendochè quelle cose le quali veramente gli si domandano abbiano già i richiedenti esperimentate efficaci. E i fanciulli presi da lui ad istruire nell'arte vi sieno talmente riusciti, da aver, certuni in soli tre giorni, altri in quattro, o al più in una settimana, imparate molte antifone, e proferitele poco stante senza dubbiezze; mentre per l'innanzi non le avevano udite da chicchessia: contenti, prosegue, di una sola e regolare descrizione. Ripete di nuovo, che essendo trascorsi non molti giorni, a primo intuito, e improvvisamente cantavano tutto ciò che per la musica era descritto, e che offrivano in tal maniera quei resultati i quali per lo innanzi non avevano potuto dare altri cantori, eziandio con l'esercizio e con lo studio di 50 e più anni.

In verità il Monaco e abbate Clunicense vanta pel suo metodo e per le sue regole gli stessi pregi che Guido pel proprio; anzi ne adopera quasi le istesse parole. Tuttavia quel di meno, e molto di meno, che Oddone ha fatto per l'arte divina della musica, viene da lui regolarmente e con la massima precisione circoscritto. Egli protesta difatti, a chi volesse farsi investigatore coscienzioso e minuto delle sue dottrine, e ricercare se le medesime abbiano a ritenersi in ogni parte egualmente buone, di essersi associato, prima di tutto, nella fatica di paragonare gli altri canti un suo confratello giudicato peritissimo; e con esso

lui di aver non pure diligentemente investigato lo Antifonario di S. Gregorio, trovato, a suo giudizio, regolare e in ogni lato perfetto: *Antiphonarium,* egli scrive, *sancti Gregorii diligentissime investigavi, in quo pene omnia regulariter stare inveni. — Ho investigato diligentemente l'antifonario di S. Gregorio, ed ho trovato che tutto andava in perfetta regola* (1). *Quelle poche cose poi* (prosegue) *le quali erano state viziate da cantori imperiti ho corrette, non meno con le testimonianze e col raffronto di altri autorevoli cantori, che coll' autorità stessa delle regole fondamentali.* E poichè in questa sua fatica gli avvenne d'incontrarsi in alcuni modi opposti alle regole praticate, ma che ormai l'uso aveva già consacrati, così egli confessa nuovamente che non avendo osato emendarli, si contentò perciò di contrassegnarli con una certa puntualità; affinchè qualunque vi ricercasse la teoria fondamentale, non avesse a rimanerne dubbioso. Per queste dichiarazioni adunque, che l'autore va facendo sull' opera propria, è lecito di concludere a prima vista, e senza un esame più profondo e particolareggiato delle medesime, che tutta la scienza musicale svoltavi è quella istessa di S. Gregorio e nulla più. E per certo le fatiche di quest'emulo di Guido si limitano solo a migliori dichiarazioni, e in qualche parte più estese, degli antichi canoni teoretici; a facilitazioni di metodo nell'applicarli: si riducono, per ciò che riguarda la correzione e il confronto delle cantilene da lui esaminate, ad un richiamo puro e semplice verso le dottrine gregoriane, delle quali poi è ben noto il fondamento su cui si basassero. Forse non manca neppure la formula di qualche nuova regola secondaria, frutto di un criterio meglio sviluppato; ma certo non di un ingegno creatore.

---

(1) Liber qui et dialogus dicitur a D. Oddone composito (in prolog. eiusd.). GERBERTO, *Script. Eccl. de musica.*

E in verità che egli volesse tenersi del tutto lontano da ogni modificazione sostanziale di principii, da ampliamenti (diremo così) della base scientifica, lo prova il fatto che in quei canti ne' quali trovò la pratica allontanata dalla teoria fino allora creduta intangibile, non potendo nè volendo togliere il vizio che l'uso continuo aveva sanzionato in onta alla regola pura, non si curò, studiandolo a fondo, di legittimarlo con qualche canone che potesse perciò chiamarsi veramente nuovo e tutto suo. Non osò, o non seppe (crediamo meglio) mettere il piede nel campo, a mo' di dire, inventivo. Notò l'abuso invalso nella pratica; ma l'impossibilità da lui veduta di sradicarlo, non lo condusse alla necessità di ampliare il fondamento storico-scientifico per legittimare la variante, e aprire all'arte una nuova via più feconda e più larga. In una parola, l'Oddone del Dialogo, sebbene musico eccellente, e come quello che più gareggia con l' Aretino, nondimanco non si rivela pei suoi scritti musicali quale *inventore.* Ciò non pertanto, senza aver voluto Guido indicare che l'Operetta in discorso era quella che avevagli ispirato concetti a scrivere sul modo e sui mezzi di *ritrovare e intendere subito una cantilena sconosciuta* (*De ignoto cantu*); senza volerla presentare come tale che cambiasse indirizzo all'arte, poteva nonostante raccomandarla ai desiderosi di un maggiore e più ampio svolgimento scientifico su certe regole che esso medesimo avea compendiate e facilitate per i fanciulli. Regole, diciamo, che, a malgrado delle nuove parti escogitate e proposte dall' Aretino medesimo, in certe altre rimanevano inalterabili e comuni ad ambedue i musici. E ciò per la ragione che queste ultime erano comprese in quella istessa orbita greca, dentro la quale avevano dovuto per un tratto determinato muoversi entrambi. Anzi dove a Guido non sembrò opportuno, circa la pratica, di seguire Oddone, ebbe speciale cura di indicarlo; e fu appunto nelle figure dei suoni: « *cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisimus.* »

In quelle figure, forse, le quali adoperò il monaco di Cluny

compilando il Tonario a cui manifestamente allude sul terminare del prologo al Dialogo istesso, intrapreso, secondo ch' ei dice, per le insistenti e continue preghiere de' suoi confratelli. A chi poi questo esamini (e può bene ritenersi esser quello medesimo che Guido collaudò, e che recentemente Coussemaker ha pubblicato da un codice di S. Teodato), nasce facile la convinzione che il Monaco di Pomposa abbia voluto imitare Oddone in ogni laudabile opera sua; compilando appunto esso pure un Tonario il quale può bene scambiarsi con questo del-'abate Clunicense, riconosciuto a lui dagli scrittori e dagli amanuensi più vicini (1). Ma quali che sieno in ogni modo e rassomiglianze, i punti di contatto fra i due musici, le imiazioni riscontrate e riscontrabili, e diciamo anche la identità di teorie e di espressioni, esse non ci conducono di sicuro a dovere confondere quei meriti respettivi, che dalle loro opere risultano nella sostanza molto bene distinti. Anzi non ci sforzano neppure a credere, secondo si adopera a persuaderci l'abbate Gerberte, che ambedue gli scrittori vivessero contemporaneamente, e che l'Oddone autore del Tonario di Caussemaker (non di quello di Gerberto stesso) possa avere scritto il suo Dialogo dopo la comparsa del Micrologo di Guido. La prova del

---

(1) Per chi volesse farne il confronto, diamo qui l'intitolazione e l'indicazione dei due Tonari:

« Incipit intonarium a Dño Octone (o Oddone) Abbate diligenter examinatum et ordinatum, a Guidone SS. monacho, optimo musico examinatum, probatum legitime, approbatum et autenticatum, tanquam opus ad cantorum periciam necessarium, Ecclesiae Dei honorificum, Deo gratificatum, et plurimum collaudatum. » COUSSEMAKER, *Scrip. Eccl.* T. II, p. 117, ex cod S. Deodati. (Comunicato al detto autore da R. Grasjean Organista.)

L' antifonario di Guido poi è compreso nell'operetta che il medesimo Coussemaker pubblica sotto questo titolo: *De modorum formulis et cantuum qualitatibus.*

Gamma (Γ) che, per mettere in chiaro e per convalidare i suoi *ma*, i suoi *se*, i suoi *forse*, produce il tedesco scrittore, è tanto inammissibile che nulla più. Ci meraviglia perfino che il dottissimo principe di Selva Nera, nel valersene, abbia voluto dimenticare, o porre in non cale, quelle stesse parole di Guido colle quali non se ne chiama neppur esso l'inventore, o, vorrebbesi pur dire, il primo a servirsene. Sta scritto difatti nel cap. II del suo Micrologo: *primieramente si ponga il G greco aggiunto dai moderni.* (In primis Γ graecum ponatur a modernis adiunctum).

Se così è, perchè innanzi di lui non può averne parlato Oddone, per cognizione presane egli pure da scrittori antecedenti? A buon conto chiama anch'egli alla sua volta il *Gamma* o Γ, di uso rarissimo, e lo dice però non adoperato da molti. « Nel primo capo del Monocordo (son queste le sue parole), « al punto che superiormente indicammo, poni la lettera o il « G greco; il quale perchè è raramente in uso, da molti non « si adopera. (In primo capitolo Monocordi, ad punctum quem « superius diximus, Γ litteram, id est G graecum, pone; quae « quoniam raro est in usu, a multis non habetur). » Ma il non essere stato adoperato da molti, come dice l'autore, non significa certamente che un solo lo avesse usato, precedentemente all'abbate di Cluny, e che questi debba essere Guido dal quale egli abbia dovuto prenderne unicamente l'esempio: il contrapposto di *molti* è *pochi;* e i *pochi* non sono rappresentati da un singolo individuo. È dunque naturalissimo che, non essendo il *Gamma*, come segno musicale, di uso o d'invenzione esclusiva di ciascuno dei due, ognuno di essi ne parli in quel modo che appunto fa. Forse anche dall'averlo adoperato di preferenza Guido Aretino, dal migliore uso fattone, e dalla pratica dopo di lui con maggiore celerità e sicurezza propagatasi, venne l'errore di quelli che glie ne attribuirono la prima introduzione. A questo poi aggiungasi ciò che esso mede-

simo nuovamente ne dice quasi nel principio delle sue Regole Ritmiche, cioè: *il G greco alcuni pongono avanti la prima lettera* (*Gamma graecum quidam ponunt ante primam litteram*). In quanto poi al vocabolo *moderni,* adoperato da Guido nelle prime sue parole riferite, esso non impedisce al certo di credere che volesse alludere con questo a musici antecedenti a se stesso di un secolo, o anche di due; e che perciò il più prossimo a lui, Oddone, potesse averne tolto l'uso dai medesimi, considerati dall'Aretino come moderni. E non li diremo tali rispetto ai Greci primi maestri; ma ai riformatori più celebri Ambrogio e Gregorio, dai quali si dipartiva in ispecie Guido nostro nel fabbricare il suo nuovo sistema. Non era, aggiungeremo di più, la cronologia particolare dei singoli e più celebri maestri quella che Guido intendeva di designare con la sua voce *moderni;* ma l'altra, un poco diversa, dell'arte, considerata e determinata dai di lei passi progressivi e meglio salienti verificatisi fino allora. A mo' d'esempio; nella storia della poesia e delle lettere, movendosi da Dante da Maiano, da Pier delle Vigne e da fra Guittone (esso pure Aretino), chi è che, scrivendo del secolo di Leopardi, di Manzoni, di Giusti, del Maffei, e del Prati, troverebbe espressione meno esatta il chiamare moderni il Foscolo, il Monti, il Parini, e forse anco il Metastasio, il Chiabrera, ed il Tasso? E notiamo davvantaggio come allora, sebbene pel succedersi anche più raro di quei celebri maestri che illustrando l'arte ne contrassegnavano le epoche, queste divenissero perciò maggiormente lunghe e distanti fra loro; tuttavia non dovevano apparir tali, quali erano in realtà, per la ragione che gl'individui facitori dei progressi musicali restavano sempre a confine e a contatto immediato nel campo della fama e dei meriti.

Però, come che sia più veramente di certi particolari i quali riguardano la vita e le opere di Ubaldo e di Oddone (i precursori più celebri della nuova epoca di Guido, che occuparono di preferenza l'ingegno dei recenti scrittori musicali),

concluderemo sul conto loro; questi, ed altri latini dei bassi tempi, scrissero di musica stando nella sostanza alla pratica delle chiese occidentali, come l'avevano precisamente iniziata Ambrogio e Gregorio. Adoperarono spesso parole tecniche le quali mostrano chiaramente la derivazione della musica ecclesiastica dalla greca, e il rimanere ch'essa fece dentro i limiti circoscritti dalla scienza di quei sommi maestri. E ciò fino a che l'opera del Genio il quale ha per sè solo il diritto di passare ai secoli più tardi, e di farsi noto alle più remote contrade del mondo, non iniziò in quest'arte il vero e più glorioso periodo del risorgimento; finchè rendendola superiore alla madre istessa, non la fece comparir nuova essa pure, e non diede così in qualche modo il principio alla musica moderna.

Guido d'Arezzo è quel giustamente celebre a cui è dovuta la gloria di cosiffatta trasformazione, e il merito di aver rotta, per avviarcisi con efficacia, l'antica barriera de' Greci *Tetracordi,* dentro la quale era sembrata per l'innanzi, ai precedenti cultori dell'arte divina, indeclinabile necessità di aggirarsi.

Ognuno se lo sa; gl'ingegni veracemente sublimi, quelli ai quali vien dato di legar eternamente il proprio nome ad un ramo qualsiasi dell'umano sapere, quando si volgono a riformarlo in quella parte su cui apparisce manchevole e insufficiente allo scopo divinamente assegnatogli, non guardano alla superficie, non mirano agli accessorii, nè si rifanno dalle piccole e inconcludenti levigature. Ne tentano prima di tutto le basi fondamentali; e se queste non trovino adatte a sostenere l'edifizio da rinnovare, o correggere, a seconda dei concepiti disegni, divengono per loro principalissima cura gli ampliamenti e i rinforzi; così che l'opera offra tantosto agli sguardi altrui i caratteri veri del genio riformatore, e dimostri sin dal principio la capacità a progredire, a raggiungere quella perfezione la quale non è mai il frutto degli studi e delle fatiche

di un solo, ma sì delle forze morali di una o di più generazioni intese al medesimo scopo. E Guido che fu *Genio* nell'intero significato del termine, da *Genio* operò. Il che è dire; non alle parti secondarie diresse le osservazioni e gli studi; ma a quella, per lo contrario, la quale siccome pietra angolare costituiva il fondamento principale dell' edifizio musico rimasto in onore fino al suo tempo: esaminò gli elementi primitivi quali erano derivati dalla madre Grecia, e quali eziandio gli avevano leggermente modificati, pel quasi interminabile periodo di dieci secoli, i successivi cultori dell' arte, celebri sopra gli altri i più volte ricordati Ambrogio e Gregorio.

Dove poi il frutto dei lunghi studi gli parve accettabile e buono, per quelle riforme che egli vide necessariamente reclamate dalla legge della umana perfettibilità, ebbe cura di conservarlo. E non solo com' era al suo porre mano all'opera; ma più maestrevolmente svolgendolo sino nell' ultime conseguenze: dichiarandolo, cioè, con sempre nuovo e più facile metodo; finchè spogliatolo di ogni inceppamento o dubbiezza, aumentasse nella efficacia, ed il vecchio apparisse egli stesso come nuova creazione.

Il Micrologo informi pel primo, che, dei venti capitoli dei quali si compone, è consacrato per buona parte a dichiarare e render proficue, fin dove riusciva possibile, teorie e pratiche trovate in uso al suo tempo. E con tal nuovo criterio, con tal forma di metodo, da lasciar vedere ben distinto, e a primo intuito, il processo della mente sovrana che con esse si apre il cammino alle future meditate invenzioni.

Dicemmo adunque che si volse di preferenza alle basi fondamentali. Ma trovatele insufficienti allo scopo prefisso, manchevoli a incarnare i più vasti concepimenti, cercò nella potenza del proprio ingegno, e nelle leggi supreme e invariabili della scienza professata, il necessario ampliamento.

Accolse (scendendo finalmente all' analisi particolare dell' opera Guidoniana) come primo fondamento il Tetracordo dia-

tonico: ma sentito che la modulazione della voce riusciva con esso di un gusto diverso, a seconda del luogo nel quale venga posto il semitono; e cioè, che addiveniva più dolce e languida quand'esso forma il primo intervallo del Tetracordo, come, a modo di esempio, *Si, Do, Re, Mi;* più vigorosa poi se il semitono sta nella parte acuta, come in *Sol*, *La*, *Si*, *Do;* o che in ultimo facevasi di un temperamento medio quando il semitono si trovasse nel mezzo, qual sarebbe in *La, Si*, *Do*, *Re;* per queste sue riflessioni si trovò condotto a costituire un nuovo sistema di sei suoni, che val quanto dire l'Essacordo o sesta maggiore, rappresentata dalle sei note *Sol*, *La*, *Si*, *Do*, *Re*, *Mi*, nelle quali si contengono appunto tutte tre le specie dei sopradescritti Tetracordi greci.

E poichè quel loro sistema massimo, che abbiamo ugualmente riferito, cominciava dalla corda A, oggi chiamata *A-La*, *mi*, *re;* mentre l'Essacordo formato da Guido ha principio dalla corda G, detta da noi *G*, *sol*, *re*, *ut;* così è di necessità lo argomentare che, a conseguire il proprio intento, dovesse il nostro musico aggiungere egli pure una corda sotto la *proslambanomenos* (*La*) dei Greci, lasciando intatte le altre. Nuova corda questa che piacque a lui di segnare col Γ, o G greco (forse in ossequio agli antichi maestri), e che in appresso fu tramutata nella G latina.

In seguito col nome istesso della lettera greca, posta a contrassegnare la corda aggiunta, venne anche da taluni chiamata la intera scala, o il nuovo sistema di sei suoni; a denotare il quale sembra peraltro che adoperasse Guido lo esplicito vocabolo di *Essacordo*, con cui venne poscia, e sempre, tecnicamente distinto da ogni altro. E forse dalla diversa interpretazione che da taluni vien data alla voce *Gamma*, in quei passi di Guido nei quali si rincontra; dal prenderla cioè che essi fecero per la istessa corda aggiunta, e talvolta per la intera scala, ne nacquero gli errori e le divergenze di coloro che a Guido negarono la costituzione dell'*Essacordo*, e

però l'aggiungimento della corda contrassegnata dalla lettera greca Γ: questo però rimane a vedersi. Torniamo al lavorio dell'Aretino nella formazione della nuova sua scala, e nella conseguente disposizione del suo nuovo solfeggio.

Segnata così da Guido la corda aggiunta a formare l'*Essacordo*, egli stimò egualmente opportuno di contrassegnare la corda accidentale del Tetracordo *synemenon*, distinguendola con una *b* rotonda, e notando poi la seguente, nella quale ha principio il tetracordo disgiunto, con una *b* quadra; tantochè il sistema massimo dei Greci, espresso con le lettere latine e colle modificazioni o varianti di Guido, apparve in questa guisa disposto:

G, A, B, G, D, E, F, g, a, b, ♮, c, d, e, f, gg, aa.

Da questo sistema uscirono pertanto, mercè gli studi della sovrana mente, i tre *Essacordi* del tutto simili: il primo, fondato sulla corda G, nella quale la *b* è quadra, e che viene formato così: G, A, ♮ C, D, E; il secondo, fondato sulla corda F, in cui la *b* è tonda, e cioè: F, g, a, b, c, d; il terzo sulla corda C, come: C, D, E, f, g, a, in cui non trovandosi la *b* nè tonda nè quadra, Guido lo chiamò perciò Tetracordo di natura, nella guisa che i primi due chiamaronsi da lui, l'uno di ♮ quadro, o duro, e l'altro di *b* molle, pel passaggio che si verifica in essi da A a ♮ per un tono, ed a *b* tondo per un semitono. In cosiffatta maniera venivano altresì ad esser conservate le tre proprietà del canto antico, che appunto soleva dirsi fatto nella proprietà di *natura*, di *bquadro* e di *bmolle*, a seconda del Tetracordo pel quale si modulava.

Con più felice successo poi, secondo andremo esponendo a suo luogo, nascevano eziandio dalle tre lettere adoperate come fondamento dei Tetracordi medesimi, le chiavi della futura musica. Lettere delle quali, rimaste in uso finchè il sistema di Guido non subì diverso e maggiore sviluppo, dura pur sempre la pratica nel canto ecclesiastico, scritto ancora nel sistema Guidoniano e comunemente appellato *fermo*, in cui

non si adoperano che quattro righe, bastanti con gli spazi intermedii ad abbracciare l'intera estensione dell'*Essacordo*. Nicola Vicentino, scrittore del secolo XVI (1), e conoscitore profondo, se non chiaro ed elegante espositore, del sistema di Guido, attribuendo al medesimo come propria invenzione la formazione dell'*Essacordo e della mano armonica*, la quale considerò come una pratica traduzione del primo, si fa ad esporci le ragioni logiche per le quali il grande riformatore italiano si trovò necessariamente condotto all'uso dei segni di *b* molle e di ♮.

Noi, anzichè riassumerlo a questo punto, promettiamo di riferirne testualmente a suo luogo quel tanto che basti, affinchè i lettori giudichino di per loro stessi con quanta cognizione di causa egli siasi internato nel processo mentale ed esplicativo dell'Aretino: di lui, dicasi, che intreccia il vecchio col nuovo, che dichiara, che sviluppa e che crea. Quel brano di prosa polemico-didattica, un po' grave, se si voglia, e contorta; ma che partendo dai principii indiscutibili nella materia diviene ricca di proposizioni conseguentissime, servirà a convalidare quanto in appresso andremo dicendo sulle invenzioni e sul merito del nostro Aretino. Intanto, proseguiamo l'esposizione e l'analisi del sistema in questione.

Costituito da Guido l'*Essacordo*, come è certo che il canto fu sempre imparato sulle corde stimate respettivamente fondamentali, così il riformatore si trovò nella necessità di disporre in quello il proprio solfeggio, nella stessa guisa che i Greci solfeggiarono sul Tetracordo, e noi moderni sull' Ottava. Se poi (premetteremo innanzi) nella mente del musico filosofo il lavorio di questa nuova disposizione fosse già stabilito e completo, quando, a suggerirgliene la concreta espressione, gli soccorsero in buon punto le sei sillabe dei primi emistichii

(1) Fu discepolo di Adriano Willaert e collega di Cipriano di Rore.

dell'inno di Pietro Diacono al Battista; se egli ne avesse prima tentata per altra via, e con i soli vecchi segni musicali, la trasfusione nei propri allievi; tutto ciò non è facile il dichiarare con un brano delle opere di lui chiaro ed esplicito, come invece è agevole argomentarlo dall'insieme delle medesime. Essendo che *Essacordo* e Solfeggio, dichiarati col mezzo delle ricordate sillabe *ut, re,* ecc., si dimostrano così per la prima volta nel di lui scritto a Michele *De ignoto cantu*, che appunto dovette seguire la pubblicazione del Micrologo. Sillabe che nei più antichi codici sono congiunte alle lettere latine; le quali ultime, benchè di difficile pratica, tuttavia (secondo nota il Vicentino), per esser già in uso, potè sembrare al musico riformatore che dovesser concorrere a render più accessibile agli studiosi il suo metodo.

Ma comunque si debba più sicuramente giudicare in proposito, non crediamo che giovi fermarcisi troppo. Infatti, più presto o più tardi che ciò sia avvenuto, vi fu di certo un momento nel quale Guido a completare il suo concepimento musico, e a dargli espressione migliore concreta, si valse delle note sillabe *ut, re, mi, fa, sol*, *la,* con l'espresso intendimento di formare l'intonazione mercè l'aiuto delle cinque vocali. E con siffatto principio egli seguiva perfettamente i precetti e le regole enunciate nel capo XVII del suo Micrologo, dove chiama appunto le medesime fino allora inaudite e svolte con moltissima proprietà di paragone.

Volle adunque che la corda fondamentale di ciascuna delle tre proprietà del canto s'intonasse con la sillaba *ut,* e successivamente poi le altre con le rimanenti *re, mi, fa*, *sol, la;* dalla quale disposizione ne consegue che la corda G, in ♮ era *ut,* in natura *sol,* e in b molle *re*, da cui nasce il nome di questa corda G-*sol,-re,-ut.*

La disposizione pertanto, e la respettiva intonazione dei tre *Essacordi,* risultò nella maniera seguente:

	Bquadro	Natura	Bmolle
e	*la*	*Mi*	
d	*sol*	*Re*	*La*
c	*fa*	*Ut*	*Sol*
♮	*mi*	—	—
b	—	—	*Fa*
a	*re*	*la*	*Mi*
g	*ut*	*sol*	*Re*
F	—	*fa*	*Ut*
E	*la*	*Mi*	
D	*sol*	*Re*	
G	*fa*	*Ut*	
B	*mi*		
A	*re*		
Γ	*ut*		

In cosiffatta disposizione si vede come gli *Essacordi* di u stessa proprietà sono separati l'un dall'altro con una *terz* di maniera che, giunti alla corda acuta di un *Essacordo,* n si può continuare di grado, senza passare ad un altro. Ma Gui prescrisse altresì che per fare queste mutazioni di *Essacorc* nell'ascendere si entrasse sempre nel nuovo per la sua cor *Re,* e discendendo poi per la sua corda *La:* regola nella qua si fonda appunto l'antico metodo di solfeggiare, criticato certuni solo per non esserne stato abbastanza conosciuto fondamento.

Intanto però fu così che Guido obbligò i cantori a non pa sar mai di salto dalla proprietà di ♮ a quella di bmolle, nè bmolle a ♮, senza passare eziandio per la proprietà di natur mentre poi lasciogli del tutto liberi di passare indifferent mente da natura a ♮, o bmolle. La qual cosa nel moderno li guaggio significa non doversi dal tono di G, *sol*, *re*, *ut*, pass mai a quello di *Fa*, *fa*, *ut;* nè da *F*, *fa*, *ut*, a *G*, *sol*, *re*, *u*

senza frapporre l'armonia di *C*, *sol*, *fa*, *ut;* mentre poi da *C*, *sol*, *fa*, *ut*, è lecito indifferentemente passare a far cadenza in *G*, *sol*, *re*, *ut*, o *Fa*, *fa*, *ut*. In questa regola, a giudizio di molti e dottissimi musici, vorrebbesi trovare la sostanza o il germe delle regole di quella nostra armonia, che pure deve a Guido alcuni e non meno utili precetti. Di qui nasce che dove ancora la scienza e l'arte musicale non si fossero eziandio in nessun altra parte avvantaggiate degli studi di Guido, esso tuttavia, anche pel solo metodo di solfeggiare, meriterebbe pur sempre il grande elogio di restauratore, e di padre della musica. Elogio e meriti che, per verità, non gli contestarono neppure quei medesimi autori i quali rigettano, criticandolo, il di lui solfeggio.

Tra questi vuolsi ricordato qui subito il padre Sacchi, che, nel suo leggerissimo trattato: *Del numero e della misura delle corde*, riprova il solfeggio di Guido per le due seguenti ragioni. E cioè, per aver questi lasciata la settima della scala senza sillaba, e per non aver poi obbligati i solfeggianti ad applicare sempre la sillaba *ut* alla prima corda fondamentale della scala.

Da queste accuse però franca ottimamente Guido nostro lo Eximeno, dimostrando con molta chiarezza al trattatista Sacchi come la sua critica e la sua lode sieno fatte e prodigate senza piena cognizione di causa. E infatti (osserva il citato apologista del solfeggio Guidoniano) se il sistema fondamentale dell'Aretino era l'*Essacordo*, in qual modo mai avrebbe egli potuto comporsi il suo solfeggio di oltre sei sillabe? Quella che il critico chiama settima, apparteneva ad un altro *Essacordo;* ed era perciò, o quarta dell'*Essacordo* di bmolle, o terza dell'*Essacordo* di ♮ quadro: motivo per cui, nel primo caso doveva intonarsi col *fa*, nel secondo col *mi*. Conseguentemente il darle una sillaba distinta sarebbe stato per Guido quel medesimo errore, che per un moderno il volere introdurre una nuova sillaba per intonare la nona. Aggiungasi poi: se Guido non prese per sistema fondamentale l'Ottava, come poteva egli

obbligare i solfeggianti ad applicare la sillaba *ut* alla corda fondamentale di una scala che non avea nè formata nè posta?

Naturalissima cosa, diciamo, che egli nol facesse. Del resto quanto era logico e conseguente al proprio sistema Guido operò, obbligando in quella vece i solfeggianti ad applicarla costantemente alla prima fondamentale corda del suo vero sistema, che era appunto l'*Essacordo*. Onde il Sacchi, criticando nel modo che fa Guido di Arezzo, sembra supporre in lui le medesime idee, o diremo, gli stessi principii della musica moderna, che egli, musico del nostro tempo, possiede.

Ma in verità nessuna cosa è più elementare e indispensabile di questa; vale a dire, che per giudicare degli antichi faccia d'uopo di riportarsi al tempo loro, e di muoversi dai loro concepimenti. Del resto nessuno vorrebbe oggi certamente dichiararsi sostenitore di quello antico metodo di solfeggiare, sopra il moderno dell'ottava; più naturale in verità, e più adatto a spiegare la teorica della musica. È dunque da dirsi, che le ragioni con le quali sostanzialmente vien così distrutta la critica del Sacchi sono di tale evidenza, che il fermarcisi più oltre riuscirebbe affatto superfluo.

Ma ben altro critico ed oppositore che non è il Sacchi medesimo, circa i meriti fin qui attribuiti a Guido Aretino pel suo Micrologo e per gli scritti successivi, si costituisce il francese J. F. Fétis, uno dei più recenti scrittori della musica e dei suoi cultori. Il quale, inteso a demolire fino quei meriti che le opere stesse di Guido dimostrano con la maggiore evidenza, e che la tradizione di nove secoli e le testimonianze più autorevoli confermano, con pochi tratti di penna, e con più facili deduzioni cavate da principii riscontrati molte volte fallacissimi, nega all'Aretino la sua *scala*, e, com'egli dice, il suo *nome*, il *sistema di solfeggio*, il *metodo della mano armonica*, le *linee*, le *chiavi*, e se altro mai gli venne fin ora riconosciuto. Noi però siamo grati sinceramente alla cortesia del valente scrittore e del critico tanto severo, perchè almeno, dopo tanta

spogliazione, non abbia voluto negare a questo monaco italiano, raffazzonatore di vecchie cose, un po'di *metodo;* e che a questo metodo siasi poi conceduta da lui medesimo tutta la importanza e l'efficacia che hanno le invenzioni erroneamente attribuitegli. Modo al certo un po' strano, per parte del detto francese, ma vero; e, a nostro credere, adoprato per il solo riguardo che l'idolo di nove secoli non rovini intero tutto d'un colpo. Ottima precauzione in verità dell'acutissimo critico, a cui non sarebbero mancati del resto nè grande ingegno, nè studi, nè cognizioni moltissime per giudicare dirittamente di Guido, quando lo avesse voluto. Onde saremmo per questo quasi condotti a credere che non glie l'abbia permesso quella certa febbre di campanile, la quale mette sempre un po' di delirio ai popoli di calda immaginativa, e che si cura efficacemente nei rigidi climi del nord, quando peraltro la sottigliezza del medico non isciupa anche là il benefizio di natura.

Noi avremmo voluto riserbare ad uno degli ultimi capitoli l'esame e la confutazione degli spogliatori di Guido; ma poichè ci parve troppa materia in un sol libro riunita; e perchè ci persuase altresì riuscire meno grave a chi legge il dividere questa parte critica, e l'alternarla con il racconto biografico, con l'esposizione del sistema e con i ricordi storici del tempo; così è che, rispetto a Fétis, vogliamo qui subito renderci conto delle sue prime opposizioni. Molto più poi che egli, nelle sue pagine consacrate a Guido di Arezzo, sembra abbia voluto come per sistema farsi sostenitore di tutte le critiche mosse a tanto genio: e non solo dalla profonda, e perciò più spesso benevola Germania; ma di quelle assai più facili e (fatte sempre molte ed onorate eccezioni) meno fondate della di lui stessa nazione. Di lei, diciamo, dalla quale ci venne il non lusinghiero battesimo di *terra dei morti;* ma a cui peraltro *la terra dei morti* regalò sempre (testimoni quegl' Imperatori di nove o dieci secoli fa, che ne richiesero i nostri Papi) metodi e regole, affinchè essa cantasse senza strepiti, e senza offesa degli orecchi più

delicati, i proprii, trionfi, e le funebri nenie ai moltissimi grandi (1). Riassumiamo adunque senz'altro la demolitrice critica di Fétis.

Secondo l'autore del Dizionario Biografico Universale dei Musici, Forkel pel primo, questo minuto e pesante scrittore tedesco della Storia Generale della Musica, non ha abbastanza spogliato Guido Aretino, adoperandosi, come egli ha fatto, a provare che, se non tutte, molte delle invenzioni attribuitegli erano avanti di lui conosciute, o che al contrario si conobbero posteriormente: mentre Brossard, G. G. Rousseau, e compagni, hanno accumulato anch'eglino errori sopra errori, sempre a giudizio del critico testè ricordato.

Più specialmente però il filosofo di Ginevra, coll'assegnare ch'ei fa nel suo dizionario musicale, all'articolo *Scala,* la *Gamma* a Guido d'Arezzo; il quale avrebbegli dato, secondo lui, espressamente questo nome dalla lettera greca Γ, posta nella scala generale dei suoni. In questo il critico francese fa singolarmente le sue meraviglie; e non sa intendere come il citato Rousseau, che pur dichiara di avere studiate tutte le opere di Guido nella biblioteca imperiale di Parigi, abbia potuto incorrere in tali errori, e non avvertire le prime parole scritte dall'Aretino medesimo nel capo II del suo Micrologo (2), come le altre delle Regole ritmiche (3). Con queste egli trova argomento bastevole a distruggere, non una, ma, secondo che dichiara con manifesta compiacenza, due invenzioni ad un tempo medesimo.

(1) Mox petiit Dominus Rex Carolus ab Adriano papa cantores, qui in Franciam de cantu corrigerent (ap.: Duscen. *Historiae Francorum Script.*). Correcti ergo sunt Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro arbitrio suo vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciae cantores didicerunt notam romanam, quam nunc etc. (Op. citata).

(2) In primis ponatur Γ graecum a modernis adjunctum.

(3) Gamma graecum quidam ponunt ante primam litteram.

In verità, chi nel caso nostro ha da fare le più alte meraviglie, non troviamo davvero che sia il moderno critico d'oltre Alpe, per tutto quanto dissero intorno alla scala Guidoniana ed al Gamma i suoi connazionali; ma piuttosto chi legge le di lui pagine demolitrici.

Certo, che Fétis non abbia conosciute, e nel modo con cui lo assicura, tutte le opere dell'Aretino, non oseremmo per conto nostro di affermarlo; ma se non dobbiamo egualmente credere che leggendole ne abbia svolte e considerate con troppa fretta alcune pagine, ci sorprende appunto che egli vada adoperandole a quel suo scopo nel modo che fa.

Difatti se G. G. Rousseau (come bene sembra d'intendere il biografista e lo storico nostro) nell'articolo del suo dizionario musico parla del sistema Guidoniano di sei suoni, o volgarmente dell'*Essacordo* designato col nome di *Gamma* e di *Scala,* espresso con le note sillabe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la,* come poteva egli, di grazia, trovar combattute le proprie opinioni negli allegati testi di Guido; ne' quali non si parla appunto del Gamma siccome di parola adoperata a significare la nuova scala, ma di una lettera greca introdotta nei tempi precedenti all'Aretino, e usata qual segno musicale per distinguere la corda più bassa? Impossibile cosa di certo, senza cadere in aperta contradizione.

A restarne pienamente convinti, basta leggere l'intero capo II del Micrologo, in cui è discorso di quali e quante sieno le note, e dove il Gamma non figura mai come espressione dell'intera scala. Circa il brano poi estratto dalle *Regole ritmiche,* è facile egualmente il dimostrare che questo serve anche meno allo scopo di Fétis; quando si consideri infatti che in esso trattasi unicamente ed esplicitamente del solo uso del Γ greco, come segno musicale. Del resto egli è certo del pari, che nè Rousseau, nè Brossard, nè i seguaci enciclopedisti pensarono mai ad asserire, in onta agli allegati passi, che Guido abbia pel primo aggiunto il segno Γ alla scala

generale dei suoni. Proseguiamo piuttosto ad esaminare il resto della critica oltramontana.

È ben vero, come osserva l'istesso biografista, che Guido non abbia pensato a dare il nome di *Gamma* alla Scala generale dei suoni; e ciò, nè come era innanzi di lui conosciuta e disposta, nè com'egli la formò e l'espresse con l'*Essacordo* e con le respettive sei sillabe.

L'ingegno e gli studi del grande riformatore erano infatti rivolti alla sostanza delle cose, e non ai nomi che le avrebbero in seguito (almeno taluna di esse) potute designare. Parve quindi sua cura speciale di conservare più spesso le vecchie denominazioni, e là principalmente, dove il nuovo s'innestava coll'antico sapere; sia perchè credesse questa la più facile via per dimostrare e rendere meglio accessibili alle menti educate le sue nuovità; sia perchè, come pensa il Vicentino, la venerazione e la gratitudine agli antichi maestri greci e latini lo muovessero a volerne conservato ne' contemporanei la memoria e l'affetto. Di qui ne viene forse parimente (come obietta Fétis) che la nuova Scala Guidoniana non è designata dall'autore col nome di *Gamma*, nè con altro qualsiasi; ma generalmente con quello di *Monocordo*. Sul quale segnando egli i gradi con le lettere, e alle lettere aggiungendo le sillabe, dimostra, con una tale chiarezza che lascia solo dei dubbi nella mente del francese, i punti ne' quali l'antico con il moderno ritrovato si unisce, si completa e si spiega. Ma, piano ai passi celeri! perchè, secondo il critico nostro, la congiunzione delle sillabe con le lettere non è neppure essa opera di Guido; sivvero di qualche copista *ignorante,* il quale si permise la contradittoria interpolazione. E, ciò che è peggio ancora, non la capirono nè Gerberto, nè moltissimi altri, i quali prestarono fede agli antichi codici da loro consultati. Di questo suo sentenziare egli non dà prove di sorta, tranne quelle che vengono dall'autorità di un codice qualunque; codice che è il

solo indiscutibile, perchè appunto quello posseduto in proprio da lui medesimo, e che perciò nessuno ha il diritto di esaminare. E con siffatto metodo di critica, praticato dall'erudito Francese, non rimane adunque, a chi voglia seguirlo, che una sola e facilissima via; quella, cioè, di giurare bendato sulle parole del maestro.

Ma intanto ecco che ci resta a difendere anche un' altra delle gloriose paternità attribuite con giustizia all'Aretino. Paternità che il nostro contradittore trova chiaramente distrutta in quelle medesime parole di Guido, nelle quali gli studiosi di nove secoli la scorgono invece meglio rivendicata e descritta. Però potremmo forse dire con maggior precisione, che Fétis non nega del tutto l' uso delle sillabe, come adottato dal monaco di Pomposa; imperocchè riesca sempre impossibile, anche ai più sottili cavillatori, il distruggere del tutto, o lo spostare dalla loro origine certi fatti reali, evidenti, e universalmente accettati. Certissima cosa per altro ell' è che egli si adopera in ogni possibile maniera ad attenuarne almeno il merito e l' importanza, sempre in danno del primo discopritore.

E son queste senz'altro le parole di Guido, nelle quali l'oppositore francese trova di che obiettare contro l'adottamento e l' importanza delle già note sillabe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Le traduciamo letteralmente, come suonano nel loro originale latino. « Se vuoi dunque ritenere a memoria una voce o neuma (nota), « acciocchè dovunque tu voglia, e in qualunque canto che tu « sappia o ignori, ti si possa subito presentare, e in guisa da « poterla tosto proferire, devi notare una tal voce o neuma in « testa di qualche sinfonia a te notissima, e avere in pronto per « qualunque voce da ritenersi a memoria una sinfonia tale, che « cominci dall' istessa voce, come sarebbe questa della quale « mi servo pur io, ne' primi e negli ultimi, per istruire i gio- « vinetti — *Ut queant laxis resonare fibris* — *Mira gestorum*

«*famuli tuorum — Solve polluti labii reatum — Sancte* «*Ioannes* (1).» È dunque, si fa tosto a concludere vittoriosamente Fétis, un solo esempio, questo che Guido vuol dare a

(1) Si quam ergo vocem, vel neumam, vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel. neumam in capite alicujus notissimae symphoniae notare, & pro unaquaque voce memoriae retinenda, hujsmodi symphoniam in promtu babere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis utor: Ut queant, etc.

La melodia dell'inno di S. Giovanni, composto sulla fine del secolo ottavo da Pietro longobardo, diacono d'Aquilea, data da Guido nostro come esempio mnemonico della *Gamma*, o *Essacordo*, è stato osservato esser quella medesima dell'ode di Orazio a *Fillide* (11.ma del IV libro), notata con *neume* a punti soprapposti.

L'ode in discorso è un metro saffico (Verso pentametro, acataletico), composto di tre saffici endecasillbi, e del quarto adonio: ne diamo i primi versi:

Est mihi nonum superantis annum
Plenus Albani cadus; est in horto,
Philli, nectendis apium coronis
Est hederae vis
Multa, qua crines religata fulges; etc.

Coussemaker, che la riproduce in un suo documento, domanda per quale delle due poesie debbasi credere composta la prima volta questa melodia. A noi sembra facile la risposta, quando si pensi che l'ode predetta dovette essere scritta fra gli anni 737 e 746 di Roma (nel quale ultimo morì il poeta di Venosa), cioè tra i 17 e gli 8 avanti G. C.; mentre l'Inno al Battista comparve solo, come già abbiamo detto, quasi ottocento anni dopo, quando i Romani non pensavano più dicerto a musicare e a cantare i versi d'Orazio. Quindi riesce naturalissimo il credere che ciò avvenisse subito dopo la comparsa di quelli; e che la melodia sia stata poi applicata all' *Ut queant laxis resonare fibris,* del poeta sacro. Eccettochè non si voglia pensare a una parodia dell' inno sacro, fatta dopo otto secoli.

Michele, lasciandogli poi la cura di scegliersi qualche altra melodia ben conosciuta (*alicujus notissimae sinphoniae*); se pure egli ne avesse avuta già qualche altra più familiare.

Dunque, potrebbe anche proseguirsi a concludere in questo caso, Guido non credette in sulle prime che, oltre le sillabe dell'Inno di Pietro diacono al Battista, non potessero ancora trovarsene altre le quali, avendo in se stesse la medesima proprietà diatonica ascendente di un grado, fossero bastanti a tradurre praticamente, con eguale efficacia, il suo nuovo sistema di sei suoni: dunque, può dirsi eziandio, quelle sillabe non intese d'imporle altrui come l'unica espressione concreta della regola. E bene sta, rispondiamo: anzi che in questo significato fossero prese da taluno, poco appresso alla pubblicazione di quello scritto, le riferite parole di Guido al monaco Michele; senza che ce lo dica, più che otto secoli dopo, il nostro critico; si potrebbe dimostrare con un esempio pratico (unico a dir vero) il quale, per chiunque desideri conoscerlo, è sempre riscontrabile in uno dei codici di Montecassino, scritto in caratteri longobardi, creduto appunto del secolo XI, e segnato col nome di Giovanni prete (1). Codice, aggiungasi, non ignorato dall'istesso Gerberto, il quale ne scrive nella sua prefazione alla raccolta degli scrittori musicali del medio evo. È desso una specie di rapsodia musicale in cui, fra le diverse operette dell'arte, esiste

(1) Questo codice, veramente prezioso, segnato nell'Archivio di Montecassino col n. 318, e col titolo: *Iohannes presbiter: de musica antiqua et nova*, non contiene soltanto il Micrologo di Guido, che l'Archiv. Federici trascrisse e mandò al P. Gerberto; ma eziandio l'Ep. e il Trattatello — *De ignoto cantu* — diretto a Michele, con altri scritti pubblicati (pare secondo Codici diversi) dal Coussemaker, e annotati con le denominazioni delle note - *ut* - *re* - *mi* etc. Queste operette, se ben ricordiamo, hanno principio dalla pag. 243. Forse un riscontro meno esatto di questo Codice ha fatto dire erroneamente all'annotatore della guida di Montecassino, che esso contiene il *Tonario,* o *Gamma* dell'abbate Odone: *ut* - *re* - *mi* - *fa* - *sol* - *la*.

eziandio un capitolo di numero 92, col seguente titolo: *De octo tonora per ordinem.* Capitolo singolare che noi stessi abbiamo veduto sul medesimo codice; e non tanto, come osserva Gerberto, pei nomi strani delle note musicali che in esso si contengono, quanto per le sillabe adoperate a distinguere gl'intervalli della scala musica; diverse, cioè, dalle Guidoniane e tolte, non dalla sola prima strofa d'un inno che lo stesso scrittore tedesco riproduce, ma dalle due che qui appunto trascriviamo:

*Tri*num et unum *pro* nobis miseris
*De*um precemur *nos* puris mentibus;
Te invocamus *ad* preces intende,
. Domine nostras

Ante solem et lunam mel*Chi*sedech sacer
ca*Tho*licaque plebs, *Gen*tes laetentur
*Mi*sericors Deüs. *Lu*x est vera Kristus
protegat omnes (1).

E tuttavia che vorrebbe egli mai concludersi per tutto ciò? Se anche per parte di Guido il discoprimento delle sue sillabe appaia fortuito; se l'efficacia e l'esclusiva proprietà loro, come il fatto che si sarebbero conservate esse sole a tradurre il concetto, poterono anche non rivelarsi subito alla mente del discopritore; se in quella vece meglio si dimostrarono confermate dall'adottamento generale, esclusivo e costante che se ne fece in appresso (abbandonato persino ogni altro tentativo di sostituzione), vorrà per questo togliersi ogni merito a chi

(1) Qui in verità noi volemmo da principio manifestare l'opinione di Gerberto che crede quelle sillabe, segnate nel codice in diverso carattere, quali nuove denominazioni di note, volute introdurre. Ma sembra anche potersi ritenere essere state così distinte dallo scrittore come per un richiamo alla consueta intonazione degli emistichii.

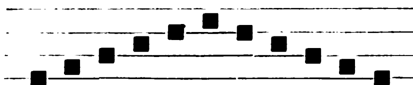
pel primo le propose, o almeno attenuarlo di tanto da lasciarne la parte maggiore al caso? Vorrà, non diciamo negarsene la importanza e gli effetti meravigliosi, ma credersi che così poco potesse riconoscerli Guido medesimo, alla maniera che si studia di persuadercene Fétis? Mai no: sarebbe troppo lunga la storia degli inventori, i quali condotti dall'ingegno, ma molto ancora dalla fortuna, non conobbero tutta sin da principio l'importanza delle loro scoperte, o per lo meno non ne compresero le moltissime applicazioni. Nel caso nostro poi la misura del merito vuolsi ricercata anche meno nella combinazione casuale che guidò l'inventore al discoprimento; ma meglio e più giustamente determinata dal criterio che seppe afferrarla, che comprese quel mezzo materiale, che lo applicò all'incarnazione del concetto, e l'impose altrui con più o meno di libertà a cambiarlo, se pure gli fosse divenuto possibile.

Per bene cento cinquant'anni l'inno di Pietro diacono aveva fatto echeggiare le vòlte oscure e maestose dei gotici templi, eppure, fino a Guido, nessuno erasi mai accorto di quanto stava nascosto per l'arte gentile negli emistichii della sua prima strofa. Esso potè colpire solamente il delicatissimo orecchio, e fermare la mente perspicace dell'Aretino. La quale, occupata già dal lavoro regolarmente condotto del suo nuovo sistema, e decisa (come eziandio conviene Fétis) nel voler formare l'intonazione coll'aiuto delle vocali, andava perciò cercando la maniera di esprimere e di render meglio sicuro questo nuovo concepimento. Forse sarebbe da dirsi ancora che ne traeva la prima idea dagli Egizi i quali, come ne scrive Demetrio Falereo in quel suo libro *De Elocutione,* che Dionisio riporta, lodavano Iddio con sette vocali; se pure non lo derivava meglio, e più sicuramente, dai Greci e dalle sillabe per loro adoperate, tω - tα - tη - tε, corrispondenti all'*ut - re - mi - fa.* Comunque egli sia, se già quella mente che il critico nostro si contenta di chiamar solamente perspicace e non sovrana non avesse portato a sei il numero dei suoni; se avesse

pensato di rimanersi ferma al sistema greco delle cinque corde, in qual modo mai avrebbe potuto prendere sei e non cinque delle sillabe? Si vorrà egli credere che venisse da lui tagliata una veste, senza aver plasmato innanzi il corpo al quale adattarla? Diremo inoltre a Fétis: se, come egli afferma, Guido ebbe in animo di formare una Scala esattamente conforme a quella della musica moderna, e non pensò invece esclusivamente all' *Essacordo,* perchè mai la settima sillaba, la quale pure si conteneva nell' inno di S. Giovanni, e che poscia venne con leggiera modificazione adottata (quando appunto l'Ottava diventò fondamentale), potè non colpire una così lucida intelligenza? In questo caso l'esercizio mnemonico che egli proponeva non sarebbe stato mai completo per la sua Scala, e però indegno del grande maestro. Laonde sembra a noi di poter giustamente concludere, che il concetto dell' *Essacordo*, o sistema di sei suoni, come quello del solfeggio da stabilirsi sulla sua base, erano già formati nella mente dell' Aretino, e che questi erasi forse già adoperato a comunicarne con altri mezzi il congegno, quando il ricordato esercizio mnemonico apparsogli eccellente in quelle sillabe, glie ne rese più facile la via, e gli rivelò sempre più la grandezza dell' opera propria. E tutto questo, se pure si voglia, anche senza ritenerlo sulle prime come l'unico adatto a concretare i sopra discorsi concepimenti. Ma poichè, o per la più chiara e semplice prerogativa di quella sinfonia adoperata sul principio, o ancora per la riverenza al sommo maestro, niuno pensò nè volle per tanta lunga stagione adottare sostituzioni di sorta, e si contentò invece di ben leggiere modificazioni, richieste in seguito dai progressi dell'arte; così Guido rimane e rimarrà sempre per gl' Italiani, come per i più coscienziosi stranieri, l'unico ed ingegnoso architetto dell'*Essacordo*, il fortunato discopritore di quella concreta espressione, quale appunto ne sono le sillabe *ut - re - mi - fa - sol - la.* Peraltro, siccome qualunque sia il valore dei criterii che ci formiamo sulle creazioni musicali e

sui meriti di Guido, come intorno alle opposizioni che si fanno da questo e da altri critici di maggior fama, noi crediamo necessario di convalidar questi con l'autorità di antichi ed accreditati scrittori; così cominciamo dal riprodurre qui subito le testimonianze del ricordato Vicentino; essendochè le di lui paròle rispondano vittoriosamente a molte delle obiezioni di Fétis. Singolarmente poi a quella che contro l'invenzione dell'*Essacordo* attribuitogli ei crede di levare dalla formazione della Scala espressa con lettere, e quale (sempre però secondo il medesimo) trovasi nella lettera al monaco Michele. Ecco per tanto come l'apologista del metodo di Guido ne scrive in un suo capitolo intitolato: *Della inventione delle sillabe ut - re - mi - fa - sol - la, et della mano armonica, e delli punti che già si usarono a cantare, in cambio delle note.* — « Benchè le « comparazioni sieno odiose, nondimeno, per l'intelligenza dei « pratici e dei speculatori, è di necessità *proporgli* la diffe- « renza delle cose, acciocchè con la ragione e pratica si possa « discernere il buono, il peggio, ed il migliore: e per dar « principio alla pratica musicale, risponderò ai capitoli di Boezio « pertinenti a detta pratica a parte per parte, e dell'inven- « zione della musica ritrovata come a caso con li martelli. « Dico così che parimenti le sillabe della musica furono ri- « trovate a caso dal reverendo padre Guido monaco cantando « l'inno di S. Giovanni, e (secondo che scrive esso Guido) già « molti anni innanzi usavano servir per caratteri della musica « le sette lettere dell'alfabeto latino (avvenga che i Greci scris- « sero la musica con note e segni a lor modo) quali ora « non iscrivo, perchè Boezio nel quinto libro cap. 3 dimostra « quei segni e caratteri come si devono scrivere in tutti tre « i generi e modi musicali, e perchè alla nostra pratica non « sono utili li lascio, e dirovvi delle sette lettere che furono « *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, usate da gli anteçessori del padre « Guido con il modo di cantare da *A* a *B* un tono, e da *B* « a *C*, il semitono, e da *C* a *D*, facèvano il grado del tono,

« e da *D* a *E*, un tono, e da *E* a *F*, un semitono, e da
« Fa *G*, il tono; dimodochè sempre con queste sette lettere
« ascendenti e discendenti, secondo che erano scritte si face-
« vano gradi e salti di tal maniera, che era difficilissimo im-
« pararle: e innanzi che imparassero il canto fermo consu-
« màvano 10 anni. E il padre Guido che era istrutto di tal
« pratica, con diligenza studiava di ritrovare un modo facile
« di caratteri e nomi a detti caratteri, acciocchè il discepolo
« in breve tempo potesse far buon profitto; onde, come ho
« già di sopra detto, cantando l'inno di S. Giovanni, a caso
« gli occorse alla mente dei primi versi del detto inno *Ut*
« *queant laxis*, e conchiuse con il *La*. E perchè queste sillabe
« molto erano comode alla pronunzia, incominciò a segnalarle,
« e quelli che imparavano, in un mese si facevano famigliari
« di esse. Ma per questo Guido non soddisfatto, s'immaginò
« di trovare caratteri e modo facile da scrivere in pratica le
« dette sillabe cantabili, e per brevità scrisse il punto in cam-
« bio della semibreve che noi usiamo e scrisselo sopra le quattro
« righe e spazi, a questo modo: »



Il Vicentino dopo aver parlato in tal guisa delle sillabe, della loro introduzione e dell'uso, accennando com' ei fa alle linee da Guido introdotte, mostra di aver ottimamente compreso ciò che questi ne scrive nel suo Trattatello *Item aliae Guidonis Regulae de Ignoto Cantu, identidem in Antiphonarii sui prologum prolatae.* Dal quale ne piace di riprodurre qui appunto le seguenti parole, rimandando per ogni resto il lettore all' operetta medesima che, insieme alle altre, pubblichiamo in appendice: « Così per tanto si dispongono le voci, « in guisa, cioè, che ciascun suono, per quante volte si ri-
« peta nel canto, trovisi sempre in uno e medesimo or-

« dine. I quali ordini affinchè meglio tu possa discernere, si « tracciano frequenti linee, e nelle istesse si formano certi « ordini di voci; altri poi fra le linee, nell'intervallo medio, « cioè, e nello spazio delle medesime.

« Cosicchè quanti suoni in una medesima linea o in uno « spazio vi si trovano, tutti suonano similmente. Affinchè « poi tu intenda quante linee o spazi abbiano un medesimo « suono, a ciascuna delle linee e degli spazi medesimi si se- « gnano innanzi alcune lettere del Monocordo, ed anche vi si « conducono sopra i colori. Donde ne nasce di poter inten- « dere perchè in tutto l'antifonario e in ogni canto, quante « sono le linee e gli spazi che hanno una medesima lettera « e un medesimo colore, così in tutto similmente suonino, e « nell'istessa maniera che se tutte fossero in una medesima « linea; poichè come la linea significa la unità dei suoni, così « la lettera o il colore denota sempre l'unità delle linee, e « perciò ancora dei suoni. »

E più oltre: « Perlochè poniamo due colori, il giallo, cioè, « e il rosso, per mezzo dei quali ti do una regola con cui « conoscerai ottimamente a qual tono appartenga e a qual « lettera del Monocordo ogni neuma e ciascuna voce: se però, « cosa che è opportunissima, ti sieno familiari il Monocordo « e le formule dei tuoni (1). » L'istessa regola poi egli torna

(1) Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper et suo ordine inveniatur. Quos ordines ut melius possis discernere, spissae ducuntur lineae. Et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas, in medio intervallo et spatio linearum. Quanticumque ergo soni in una linea vel in uno spatio sunt, omnes similiter sonant. Ut autem illud intelligas, quantae lineae et spatia unum habent sonum, quibuslibet lineis vel spatiis quaedam litterae de Monochordo praefigurantur, atque etiam colores superducuntur: unde datur intelligi quia in toto antiphonario et in omni cantu, quantaecumque lineae vel spatia unam eamdemque habent litteram vel eumdem colorem, ita per omnia similiter sonant. Tanquam si omnes in una linea fuis-

a spiegare nuovamente ne' suoi Ritmi, nei quali scrive appunto: « Alcune linee distinguiamo con varii colori, così « che l'occhio discerna a primo in qual luogo sia posto il « suono. Nell'ordine della terza voce raggia lo splendente « giallo; la sesta, prossima a lei, rosseggia di biondo minio. « La vicinanza dei colori indica le altre. Ma se la linea o il co- « lore non si interponga fra le neume, sarà (la musica) come « pozzo senza fune, le cui acque, sebbene in quantità, nulla « giovano a chi le vede (1). » Ma prosegua ormai il nostro Vicentino: « Compreso che ebbe Guido che era più facile della « pratica antecedente, fece ogni studio di ritrovare un ordine « e regola facile al discepolo; onde ei pensò di formare una « mano, e sopra le linee delle congiunzioni di quella scrivere « le sei sillabe, e per più facilità tolse la mano sinistra e « congiunse le predette sillabe con le stesse lettere che già « prima cantavano; le quali essendo già in uso, non parve « cosa strana al discepolo tal congiunzione. » Lo avverta frattanto particolarmente, se mai si abbatte in questo scritto, qualche seguace di Fétis. « E perchè, segue il Vicentino, l'or- « dine delle lettere cominciava per *tono*, poi seguiva il *semi-*

---

sent, quia sicut linea unitatem sonorum, ita per omnia littera vel color unitatem significat linearum, ac per hoc etiam sonorum ..... Duos enim colores ponimus, crocum scilicet et rubeum, per quos colores valde utilem tibi regulam trado, per quam aptissime cognosces de omni neuma et unaquaque voce, de quali littera Monochordi: si tamen, ut valde est opportunum, Monochordum et tonorum formulas in frequenti habeas usu.

(1) Quasdam lineas signamus variis coloribus.
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus.
Ordine tertiae vocis splendens crocus radiat,
Sexta ejus affinis Flavo rubet minio.
Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit quasi funem dum non habet puteus.
Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.

« *tono*, parendogli meglio di porre il *semitono* in mezzo ai « quattro *toni*, e perchè fra *mi* e *fa* cadeva il *semitono*, per « esser la lettera *i* acuta di pronunzia, accomodò il *semitono* « in mezzo, senza muovere l'ordine dell'Inno; e da *ut* a *re* « faceva contare la distanza di un *tono*, da *re* a *mi* un altro « *tono*, e da *mi* a *fa* il *semitono*, e poi seguendo da *fa* a *sol* « un *tono*, e da *sol* a *la* un altro *tono*; talchè se il lettore « misura bene la differenza che è tra una sillaba e l'altra, « ritroverà che il *semitono* ha due *toni* di sotto e due di so- « pra, e che il *semitono* è giusto in mezzo.

« Quest'ordine fu ritrovato per cagione di pronunziare i « *toni* e il *semitono* per mezzo di dette sillabe. — Congiunse « poi le lettere A, B, C, D, E, F, G, alle sillabe *ut*, *re*, *mi*, « *fa*, *sol*, *la*, e per onorare gl'inventori antecedenti, volle « dar l'onore ai Greci primieramente, e incominciò a scri- « vere la prima lettera dell'ordine della mano per un Gamma « greco, congiungendo la sillaba *ut* con il detto Gamma e « scrisse *Gamma-ut*; e poi seguì l'ordine della mano, dove, « onorando ancora i Latini, prese la prima lettera dell'alfabeto « latino e congiunse A alla sillaba *re*, e scrisse *A-re*, e così « seguendo con il B aggiunto al *mi* disse *B-mi*, ed il C ag- « giunto al *fa* pronunciava *C-fa*, ed il D congiunto al *sol*, lo « nominò *D-sol*, e la lettera E composta con il *la*, concluse *E-la*. « Adunque la conclusione prima delle congiunzioni delle let- « tere e delle sillabe furono: *Gamma ut, A-re, B-mi, C-fa,* « *D-sol, E-la:* e perchè erano sette le lettere e sei le sil- « labe, rimase una lettera scompagnata, onde fu di necessità « che Guido Monaco pensasse bene che le lettere rendevano « la composizione di tre *Tetracordi*, e che seguendo per or- « dine al terzo, si replicava e seguivano poi per il medesimo « ordine; e considerato che riponevano le medesime lettere, « non ebbe per inconveniente per le medesime sue sillabe « rincominciarle e duplicarle e triplicarle per potersi servire « in una medesima riga e spazio di far mutazione sì del nome

« del carattere della nota, come ancora per comodità di tra-
« mutare con segni un *tono* in *semitono* e un *semitono* in
« *tono*, e ancora per poter comporre più *Tetracordi*, aver
« *quarte*, fu necessario aggiungere tante sillabe, quante per
« comodità della pratica era bisogno, e due e tre insieme, e
« se più alla sua pratica ne fossero state bisogno, più ne
« avrebbe aggiunte, come si vede nell' ordine della mano, ove
« le sillabe son duplicate e triplicate, come *F-fa-ut*, *G-sol-*
« *re-ut*, e così secondo l'occorrenza di far le mutazioni, per
« aver comodità di comporre molte *quarte*, aggiunse o dimi-
« nuì l'ordine di questa mano, la quale in quei tempi fu fatta
« per i *canti fermi*, acciocchè nelle chiese con facilità e re-
« gola si potesse cantare tutte quelle cose che al bisogno
« della chiesa occorrevano. » Il nostro Vicentino, in un secondo paragrafo dell' istesso capitolo, prosegue a meraviglia, e con chiaro ordine, la sua esposizione delle dottrine Guidoniane, scendendo a trattare del *bquadro* e del *bmolle* nonchè dei segni *dai prattici detti chiavi*. Anche di questo, allorquando ne venga l'opportunità, non priveremo il lettore. Intanto proseguiamo ad arrecare le testimonianze dei molti che, esponendoli più o meno succintamente, esaltano col Vicentino i trovati musicali di Guido, e dei quali scrittori si giova quasi sempre lo stesso Angeloni; le cui argomentazioni peraltro si aggirano soltanto sulla generalità dei meriti Guidoniani, e li provano più storicamente, che con argomenti cavati dalla scienza e dalle opere medesime dell'Aretino. In ordine dunque all' esposizione dottrinale del Vicentino, poco sopra fedelmente trascritta, lo scrittore a cui vuolsi dato il primo posto in difesa delle discorse invenzioni egli è quel frate Sigeberto di Gemblours, cronista, vissuto sulla prima metà del secolo XII, del quale sono ben chiare le seguenti parole contenute nel suo libro degli scrittori ecclesiastici: « In que-
« sto, egli dice trattando di Guido, agli antecessori suoi è da
« preferirsi, perchè cioè i canti sconosciuti anche i fanciulli

« e le fanciulle imparino più facilmente: sia che ne vengano
« istruiti per le di lui regole scritte, sia che gli apprendano
« dalla voce del maestro o per mezzo della vista o dell'uso
« di qualche istrumento; purchè apposte modulatamente sei
« lettere, o sillabe, alle sei voci che la sola musica riceve, e
« queste voci distinte per la piegatura delle dita della sini-
« stra mano, per l'intero diapason s'imprimano negli occhi
« e negli orecchi le più estese e più brevi elevazioni delle
« voci, o il loro abbassamento (1). »

Le quali espressioni, quando pure non abbiano a valere come giudizio suggerito all'autore dallo studio e dai criterii dell'arte medesima (quantunque ci paia che nella loro concisione dimostrino in chi le scrive una esatta conoscenza delle opere di Guido); tuttavia non possono rigettarsi mai come l'eco veritiera delle testimonianze rendute, e della fama tributata all'Aretino, nella sua epoca istessa. Fama, aggiungiamo, la quale dove egli avesse potuto meritarsi meno, sarebbe stata cosa più difficile ancora, e quasi imprudente, il fabbricarla, come poi facilissima ad esser smentita. E ciò singolarmente, imperocchè vivessero appunto nel tempo di Sigeberto molti altri di coloro che, devoti all'arte medesima, salirono per questa e si mantennero a lungo in qualche grido presso i posteri. Galilei, nelle sue istituzioni musicali, e Zarlino non sono essi men chiari ed espliciti, benchè lontani da Sigeberto, nel rendere a Guido la giustizia del merito dovutogli. Però di quest'ultimo, che, com'egli stesso afferma, portò

(1) In hoc prioribus praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puellae facilius discant, vel doceantur per ejus regulam, quam per vocem magistri, aut visum (usum) alicujus instrumenti, dummodo sex litteris vel syllabis modulatim appositis ad sex voces, quas sola musica recipit, hisque vocibus, per flexuram digitorum laevae manus distinctis, per diapason se oculis et auribus ingerunt intentae, et remissae elevationes, vel depositiones earumdem vocum. De Scriptor. Eccl. *C. 144.*

giudizio sull'Aretino per convinzioni e per criterii formatisi sulle di lui opere, sono di un peso grandissimo le seguenti parole: « Benchè, scrive appunto in proposito, gli antichi Greci « nella fabbrica del *Monocordo* considerassero solamente sedici « corde, divise in cinque *Tetracordi,* nondimeno i moderni, non « contenti di questo numero, le accrebbero passando più oltre, « ora nel grave ed ora nell' acuto. Imperocchè Guido Aretino « nel suo Introduttorio, oltre le mentovate corde, ve ne aggiunse « delle altre fino alla somma di ventidue, e le ordinò in sette « *Essacordi.* Tale ordine fu ed è più che mai abbracciato dalla « maggior parte dei musici; essendochè in esso son collocate ed « ordinate le corde al modo delle mostrate pittagoriche. » E tuttociò il prelodato Zarlino scende a dichiarare così evidentemente ne' suoi ulteriori ragionamenti, da trasfondere al certo, anche negl' ignari affatto delle opere di Guido, la più ferma convinzione degli arrecati giudizii, e di quanto egli afferma sul conto di cosiffatto studio. Il che è dire, di averci posto, secondo ce ne assicura, il maggiore impegno e la maggior diligenza possibile. Kircher, il dotto gesuita di Fulda vissuto all' onore delle scienze musicali nel secolo XVII, da quell'investigatore curioso e profondo che egli fu, non raffarzonatore di vecchi e ripescati concetti; ma che seppe e volle formarsi i propri criterii sui codici pazientemente svolti delle più antiche biblioteche greche, ebree, arabe e caldee, onde conoscere le vicende e i progressi della musica in genere, come dei respettivi cultori; Kircher, ripetiamo, che, per resultato della sua poderosa fatica, studiate coscienziosamente le opere dell'Aretino ebbe a chiamarle cotanto divine, si esprime intorno alle medesime nei termini seguenti:

« Guido, conservate le sette chiavi, o lettere, che per notare « il canto erano state usate dal tempo di S. Gregorio fino ai « nostri giorni (e cioè A, B, C, D, E, F, G, dopo il rivolgi- « mento delle quali, per chiudere l' ottava si fa ritorno all' A) « alla prima A aggiunse il Γ de' Greci, per dimostrare che

« essi erano stati gl' inventori della musica e per compiere al « tempo istesso l' ottava, con aggiungere questo Γ alla lettera « G che è l' ultima delle sette. Vi ebbero, segue a dire, di « quelli ancora i quali pensarono aver voluto per Γ-*ut*, che è « quasi come *G-ut*, denotare il suo nome, cioè Guido. Del resto « (preghiamo a notare le seguenti parole) a queste lettere egli « aggiunse con ingegno sommo le sei note sillabe *ut, re, mi, fa,* « *sol, la;* delle quali, nel distinguere i toni ed i generi, così « opportunamente egli si valse, che par più per divino che per « umano istinto averle egli applicate. Imperciocchè con queste « sole sillabe ottimamente di tutta la musica si spiegá la na- « tura; con esse anco i *toni* si distinguono; con esse si de- « notano le sedi de' *semitoni*, anima e possanza dell' armonia « tutta. » E via di questo seguito scrive ancora più oltre: « Que- « ste medesime sillabe, assestate a tutte le chiavi, furon quindi, « per ammaestrare i fanciulli, dispiegate in una figura rap- « presentante una mano; in guisa che in Γ sempre cantavasi « *ut;* in C, secondo la varietà del canto o il modo di eleva- « zione e di abbassamento, or cantavasi *sol*, ora *ut*, ed ora *fa:* « e così dicasi delle altre che qui distesamente spiegherei, se « negli elementi della musica pratica, che qui supponiamo « conosciuti, spiegati già non fossero. Ma perchè tuttociò « vie più si agevolasse, Guido fra cinque linee, di cui ciascuna « a ciascuna chiave rispondea, pose i punti alle parole da « cantarsi corrispondenti, negl' intervalli de'quali gl' intervalli « armonici ancor si assestavano (1). »

(1) Servatis praeterea clavibus, seu septem litteris quae in signando cantu in illum usque diem, a S. Gregorii tempore, in usu fuerant (videlicet A, B, C, D, E, F, G, post quarum curriculum, ad absolvendam octavam ad A revolutio fit), priori A idem Guido subiunxit Γ graecorum, ut graecos primos musicae fuisse inventores ostenderet, simulque haec litera Γ cum G ultima septem litterarum octavam compleret. Nonnulli volunt nomen suum per Γ *ut*, quasi idem esset G *ut*, ac Guido, exprimere voluisse. Porro hisce maximo ingenio adiunxit praefatas

In proposito de' quali giudizi, lasciando a parte il tono anzi che no enfatico con cui sono espressi, è da osservare che dove il dotto Tedesco parla dell'aggiunta del *Gamma,* egli per certo non intende della prima ed assoluta introduzione di quello, come semplice segno musicale; ma sì dell'uso che Guido ne fece, in ordine ai proprii concepimenti. In oltre (e già ci abbiamo richiamata l'attenzione del lettore), che nel luogo in cui è detto avere egli inteso con tal pratica di dimostrare *essere stati i Greci gl'inventori della musica*, questo abbia a prendersi per la sola importazione delle prime regole musicali, fatta dai medesimi in Italia, secondo appunto scrivemmo nel nostro riassunto storico. In ultimo poi, dopo averci Kircher data la figura di un solfeggio notato nella maniera da lui esposta; dopo aver detto che dal valersi che fecero i musici, appresso dell'Aretino specialmente, dei sopraddetti punti, ponendo note contro note, ne nacque la parola contrappunto, conclude esser cosa certissima che nelle note Guidoniane non era data la misura del canto, ossia la durata delle medesime, dovuta secondo lui (ma non secondo il suo connazionale Gerberto) a un Giovanni de Muris, vissuto tre secoli dopo. La quale ultima cosa, se fu certo di utilità grandissima, e però

sex syllabas: *ut, re, mi, fa, sol, la;* quibus in tonis et generibus distinguendis tam apte usus est, ut non umano, sed divino instinctu illas applicasse videatur. His enim solis totius musicae natura optime explicatur, hisce etiam toni distinguuntur, hisce semitonorum sedes indicantur, totius armoniae anima et potestas, etc., etc. Hasce syllabas applicatas clavibus singulis in manus figuram ad captum puerorum postea deduxerunt; ita in Γ perpetuo canebatur *ut*, in C, pro cantus diversitate aut ascensus discensusque ratione, nunc *sol*, modo *ut*, jam *fa* cantabatur; et sic de aliis judicium esto, quae omnia fusius hoc loco traderem, nisi ex rudimentis musicae praticae, quam hoc loco praesupponimus, constarent. Ut vero Guido felicius intra quinque lineas, quarum singulae singulis clavibus respondebant, puncta posuit verbis suppositis corrispondentia, ad quorum punctorum intervalla, intervalla quoque harmonica concinnabantur. — Misurg. *tom.* I, *lib.* 5, c. 2.

sommamente commendevole; se, potrebbe dirsi, gareggiò con taluna delle invenzioni di Guido, nel suo merito però assoluto e reale ella non sarà mai da porsi alla pari di quelle; essendo che appunto sia sempre molto più facile il trarre da una prima certe altre creazioni le quali si mostrano affini; o come è dire; il perfezionare un edifizio già forte nella base principale, e molto innanzi condotto, piuttostochè idearlo. *Facile est inventis addere,* ha detto pure egli il Cigno di Venosa che seppe a prova dell' una e dell' altra fatica.

Kircher, inoltre, dal non averne trovato esso medesimo traccia alcuna nei monumenti antecedenti a Guido ce lo farebbe eziandio autore della musica polifona, o a più suoni, secondo ch' egli chiama quella a consonanza, o figurata. Però, checchessia più veramente di quest' ultimo merito volutogli concedere dall' erudito scrittore Tedesco, noi avremo luogo di vederlo in appresso. Intanto può dirsi che questo esame, il quale porta sull' invenzioni fin qui discorse dell' Aretino un luminare della rigida e sottile scuola del nord, come esso risponde vittoriosamente alle critiche di un altro Francese, così respinge con eguale efficacia quelle della istessa Germania, in quanto però viene ultimamente rappresentata dal più moderno e forse vivente Kiesserwetter. Il quale se in alcune parti fece sue le argomentazioni di Fétis, tuttavia è da dire che egli offre almeno, in altre questioni, prove migliori d' imparzialità e di moderazione. Questo conciso scrittore che riassumendo sostanzialmente nella sua breve monografia il lavoro dell' Angeloni, si accorda con esso lui in moltissimi luoghi, circa le vicende biografiche, per ogni resto poi dichiara apertamente di attingere alle fonti di Burney e di Forkel: ciò dice anticipatamente il valore da attribuirsi in genere al suo lavoro. Onde, toccando in prima coi precitati scrittori dello stato generale della musica nei tempi anteriori all' Aretino, crede di poter affermare, *che i varii musici di quel non breve periodo, Tedeschi più che altro, Francesi, Inglesi e Spagnuoli (parte dei quali*

pubblica Gerberto), abbiano avuto essi pure fortuitamente la medesima scienza musicale di Guido. Motivo per cui le tenebre lamentate su questa età circa la musica, vorrebbero, standosi a lui, essere piuttosto riferite all'Italia, illuminata più tardi dall'Aretino, che non alle altre nazioni, alle quali appartennero i respettivi musici.

Intorno a questo proposito crediamo prima di tutto che debbasi fermare l'attenzione su quel *fortuitamente ebbero* del dotto Tedesco; imperocchè ci sembri che l'acuto scrittore, a scanso di lunghe e difficoltose polemiche, siasi studiato di salvare in un tempo, e con un solo avverbio, due cause importanti. Cioè: che abbia inteso di concedere il primato di alcune musicali riforme agli stranieri, e insieme di non togliere ogni merito all'Aretino. E in diverso modo; perchè avrebb'egli dovuto dire, *fortuitamente?* Forse per la ragione che il genio del nostro monaco si sarebbe incontrato in quello de'suoi predecessori, e, ignorandone pur sempre gli studi e le opere, avrebbe mosso dagli stessi principii, e ne avrebbe fatto le medesime applicazioni? Se non ebbe questo nel pensiero, perchè non dirci recisamente che le tenebre erano nell'Italia; che la luce della scienza musicale splendeva nelle ricordate nazioni, e che da quelle, e non altronde, la tolse unicamente Guido per illuminare la patria sua? Egli invece nol sentenziò all'aperto; tuttavia che così veramente l'intendesse, ce ne dà una prova il citare ch'egli fa le seguenti parole di Guido, in appoggio del proprio asserto, e che son contenute nella lettera a Michele: « Imperocchè vidi molti acutissimi filosofi i quali « per lo studio di quest'arte, non solo cercarono a maestri « gl'Italiani, ma gli stessi Francesi, i Germani, ed anco i « Greci. »

Ma in verità a combattere su questo punto le opinioni di Kiessewetter ci pare che basti semplicemente l'istoria delle condizioni della musica in Europa, come a bella posta sembra compendiata nelle istesse parole dell'Aretino, riprodotte dal

nostro Tedesco, e proseguite però fino alla conclusione del periodo che di nuovo trascriviamo intero. « Imperocchè vidi « molti acutissimi filosofi i quali per lo studio di quest'arte « non solo cercarono a maestri gl'Italiani, ma gli stessi Fran- « cesi, i Germani ed anco (qui si rimonta a un periodo tanto « più antico) i Greci: ma perchè in questa sola regola (cioè « nel complesso dei sistemi fino a Guido conosciuti) si affi- « darono, non potettero addivenire, non dico musici, ma nep- « pur mai cantori; o imitare i nostri fanciulli salmisti (1). » E quanto valga poi quest'ultima distinzione che vien fatta fra musici e cantori, lo dicono bene i seguenti versi delle Regole ritimiche: « Fra i musici ed i cantori corre grande « distanza: questi eseguiscono, quelli sanno ciò che compone « la musica. E chi fa quello che non sa, si definisce una be- « stia (2). »

Ora, tornando sulle riferite parole, chi è che, volendovi discorrere sopra spassionatamente, potrebbe concludere, come Kiessewetter, che rispetto alla musica le tenebre erano fin dopo Guido soltanto in Italia? che in Germania, in Francia, e fin anco presso i Greci, si avevano in precedenza, e *casualmente*, le istesse cognizioni dell'Aretino? Chi è che vorrebbe dirci, con eziandio più ardite conclusioni, che da quei popoli le potè acquistare il monaco di Pomposa? Se non che, le non sono neppure queste sole le conclusioni che Kiessewetter, parlando

---

(1) Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huins artis, non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Graecos quaesivere magistros; sed quia in hac sola regula confisi sunt, non dico musici, sed neque cantores nunquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. *Ep :* De ignoto Cantu, Michaeli Mon. directa.

(2) Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti o dicut, illi sciunt, quae componit musica ;
Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.
(Guid. *Reg. Rit.*).

sempre sulle generali del sistema di Guido, egli stima di poter derivare dal brano testè riprodotto. Imperocchè vorrebbe altresì farci credere, col medesimo sostegno delle di lui stesse parole, che la coscienza dell'Aretino, come la sua modestia, furono aliene dall'attribuire all'opera propria quella eccellenza e quei meriti che i soli amatori e seguaci (stimabili sempre, ei dice, ma testimoni troppo lontani) hanno sempre faticato a concederle con i loro commenti. Ed a noi invece pare anche qui che se il prelodato scrittore avesse fermate le sue riflessioni su quell'intero periodo di Guido, il quale si permette di dimezzare senza ragione, sarebbe dovuto scendere a ben altri giudizii. Difatti cosa altro mai significa egli quel dire dell'Aretino, cioè che coloro i quali si affidarono nell'antico sistema del canto non riuscirono nè cantori nè musici, eccetto che egli soltanto potè supplire col suo studio al difetto e che i pregi della nuova dottrina ripararono le imperfezioni dell'antica? Certo, se alla mente non fanno velo pregiudizi di campanile, la conclusione è chiarissima. E tuttavia se rispetto a Guido piace a Kiessewetter parlare di modestia, ne è sempre il caso; ma di quella unicamente che a lui cristiano e monaco raccomandava l'Evangelio, non già dell'altra che nei pochi sinceri nasce solo dalla coscienza di un ingegno povero, e di opere più meschine. Vedasi di fatti, se non erriamo, al proposito nostro il 3° paragrafo della lettera in discorso, nel quale è detto precisamente così: « Onde « io ispirandomi il Signore carità, non solo a te, ma a « quanti altri mi fu possibile, ho comunicata con gran sol« lecitudine e premura la grazia largita a me indegnissimo: « affinchè quei canti medesimi che io stesso e tutti prima « di me impararono con difficoltà grandissima, gli stessi ve« nendo ora imparati dai posteri con somma facilità, per me, « per te (per Michele), e per gli altri coadiutori miei, essi pre« ghino l'eterna salute..... Imperocchè se quelli (cioè gli « antichi) intercedono da Dio colle preghiere il perdono pei

« propri maestri, dai quali sin qui poterono appena in un « decennio acquistare un'imperfetta cognizione del canto, che « credi tu che sarà egli per esser di noi e de' nostri coadiu- « tori, se nello spazio di un anno, o al più di due, facciamo « un cantore perfetto? (1) » Qui davvero della modestia, e anzi dell'umiltà del monaco, che riconosce unicamente da Dio la grazia di speciali talenti, ce n'è proprio abbastanza; ma in pari tempo non è che difetti la franca dichiarazione dello scenziato, il quale sente tutta l'importanza dell'opera propria, e ne vuole riconosciuto a se stesso il primato; senza però escludere dalla partecipazione dei meriti i coadiutori suoi, nella parte che sia loro dovuta: *mihi et tibi, et reliquis adjutoribus meis aeternam optent salutem.* E al certo per considerare, come Guido fa, il suo nuovo studio non altrimenti che una grazia speciale divina; per credere che i vantaggiosissimi effetti dovessero meritargli l'eterna salute, in virtù delle preghiere dei posteri; per chiamare infine cantori perfetti gli alunni della sua scuola, è lecito credere in verità che egli, senza urtare per nulla nel primo dei vizi capitali, non avesse delle durate fatiche un concetto così ristretto e meschino, quale pensa di ritrovarlo Kiessewetter nelle sopra citate parole. Nè qui è tutto; imperocchè ci sembri che meritino eziandio speciale attenzione quelle ancora del prologo al Micrologo,

(1) Unde ego inspirante Deo charitatem, non solum tibi, sed & aliis, quibuscumque potui, summa cum festinatione ac sollicitudine a Deo mihi indignissimo datam contuli gratiam: ut quos ego & omnes ante me, summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus, ipsos posteri cum summa facilitate discentes, mihi & tibi ac reliquis adiutoribus meis aeternam optent salutem. Nam si illi pro suis apud Deum devotissime intercedunt magistris, qui hactenus ab eis vix decennio cantandi imperfectam scentiam consequi potuerunt, quid putas pro nobis nostrisque adiutoribus fiet, qui annali spatio, ant si multum biennio, perfectum efficimus?

con le quali, quasi entrando il nostro monaco nel merito del proprio lavoro, viene a dirci quanto appresso: « Finalmente « (e quel *finalmente* indica senza dubbio i lunghi studi « e le ripetute prove) mi soccorse la grazia divina (è dunque « sempre da un lume specialissimo soprannaturale che egli ri- « conosce il resultato de' suoi studi), ed alcuni di loro (dei « fanciulli) coll'imitazione della corda (cioè colle linee), e nel- « l'uso delle nostre note esercitati (avvertasi anche qui come egli « chiama tutto suo un sistema di note), prima di un mese, « così a primo intuito e con tanta sicurezza, cantavano sco- « nosciuti e non più uditi cantici, da offrire a molti un gran- « dissimo spettacolo. Il che, segue a dire, chi non è in grado « di fare, non so con quale ardimento possa chiamarsi musico « o cantore (1). » Finalmente, quasi che prevedesse di taluni la diffidenza o le aperte contrarietà, con quella sicurezza che viene dal sentimento del proprio valore, conclude: « Intorno alle quali cose, se alcuno crede che io mentisca, venga, « esperimenti e veda (2). » Energica questa, concisa e leale disfida ad ogni incredulo o calunniatore. Che altro si potrebbe obiettare con Guido medesimo, e di meglio convincente, al dotto Tedesco? Non sapremmo davvero. Che poi, secondo aggiunge il ricordato scrittore, le lodi all'Aretino si sieno quasi tributate come per sistema (vizio di ogni età, ma in ispecie della nostra); che inoltre la vera critica scientifica non abbia, prima di concederle, ricercata fin nelle viscere la materia musicale di Guido; questa è cosa che, di fronte al numero degli autori da noi e da altri messi innanzi, e al loro valore per

(1) Tandem affuit divina gratia, et quidam eorum, imitatione cordae, et nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuito indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur: quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere.

(2) De quo si quis me mentiri putet, veniat, experiatur et videat.

testimoniarne i meriti, non crediamo possibile a sostenere seriamente. Tutto ciò del giudizio generale, sommario, che Kiessewetter emette sulle opere dell'Aretino.

Dove poi egli scende partitamente all'esame delle singole invenzioni attribuite al musico nostro, annovera le seguenti, come negate, messe in dubbio, o diminuite almeno nella loro importanza dai precitati Burney e Forkel. Cioè, il *Gamma* pel primo, ma preso come semplice segno musicale, e giudicandolo così, rettamente, siccome non adoperato la prima volta da Guido. Secondo, le *lettere;* le quali veramente (e non sappiamo chi mai abbia pensato o scritto in diverso modo) hanno da attribuirsi a S. Gregorio come primo introduttore, per l'uso di notazione. Terzo il *Monocordo,* che, secondo lo scrittore Tedesco, è quello istesso di Boezio, notissimo a tutti, da Pitagora all'inventore del medesimo, e cento anni prima di Guido descritto da Ubaldo; qui però dovevasi anche aggiungere, ridotto dall'Aretino al suo sistema.

Viene quindi ad esser negata la dottrina dei *Tropi*, a cui il Monaco di Pomposa non avrebbe portato nulla di nuovo, ma solamente i prelodati Ubaldo e Oddone; i quali, secondo Kiessewetter, operarono delle riforme sopra un sistema conosciuto dai Greci medesimi e adottato dal riformatore del canto, Gregorio Magno. Ci è poi, quinta, la *diafonia,* la quale non sarebbesi neppur essa avvantaggiata in nulla per gli studi di Guido, non migliorata nè estesa; e perciò non agevolata neppure per opera di lui la scienza dell'armonia, in modo, vale a dire, che possa datarsi dall'Aretino il principio del *contrappunto,* attribuito meglio dall'istesso scrittore ad Ubaldo. Sesta, fra le non riconosciute invenzioni, è quella degli *Strumenti;* dei quali in verità non è traccia sicura negli scritti Guidoniani, come è certo però che Guido medesimo fa in essi allusione ad uno speciale istrumento, di cui credette talvolta di servirsi nell'insegnamento pratico dell'arte, e che forse è il solo *Monocordo,* ridotto e diviso secondo il nuovo sistema.

Ultime poi, ad esser contradette, succedono le conosciute sillabe: *ut, re, mi, fa sol, la.*

Sul *Gamma* non crediamo necessario doverci tornare, dopo quanto ne fu detto poco sopra; mentre sulle altre invenzioni noverate da Kiessewetter, fino alle sillabe, diremo soltanto, e nel modo che se ne offrirà migliore, nel seguito del nostro lavoro.

Sull' ultimo però, e il più celebrato dei trovati Guidoniani, fin dove 'il Tedesco scrittore non adopera argomenti diversi da quelli di Fétis, diretti, cioè, a provare che il discopritore medesimo non si valse di quella sua celebre sinfonia, tranne che come un qualsiasi variabile esempio, e che ad essa non attribuì quel significato e quell'importanza i quali molti de' commentatori magnificarono appresso, fino a qui, ripetiamo, bastano a combatterlo le argomentazioni e le prove adoperate contro il critico Francese. Ma perchè, quasi per giunta alla derrata, Kiessewetter, acconciandosi forse in questo alla opinione di Rousseau, crede trovare di quel medesimo esempio prodotto da Guido fin troppo oscura la pratica direzione, e manchevoli pure le spiegazioni offerte a chiarir meglio l'argomento; perchè egli stima eziandio confessata dall' Aretino istesso l'insufficienza dei proprii canoni scritti; anzi per modo tale da riportarsene egli stesso ad una migliore, più diffusa e più esatta esposizione verbale; tutto questo perchè dice appunto di riscontrarvi il critico d'oltre monte, così ci troviamo nella necessità di aggiungere alle prove anteriori le istesse parole di Guido. Quelle, vale a dire, alle quali fa seguito il canone teoretico con l'esempio della ben nota sinfonia: *Ut queant laxis,* e che precedono la frase da cui deduce Kiessewetter la confessione del nostro musico, circa l'esposto delle nuove dottrine. Le trascriviamo senz'altro, traducendole letteralmente:
« Avrai dunque un argomento per ritrovare un canto inau-
« dito e sconosciuto, facilissimo e approvatissimo, se vi sia
« chi conosce il modo d'istruirne alcuno; e non già solo con

« lo scritto, ma piuttosto con familiare discorso, secondo il nostro costume. Imperocchè dopo che io incominciai ad insegnare questo argomento ai fanciulli, alcuni di loro prima dello spazio di tre giorni poterono cantare brevemente sconosciute cantilene, il che non era stato possibile ad ottenersi con altre regole e neppure in più settimane. (1) » E dopo ciò segue la nota regola. « Se tu vuoi adunque ritenere a memoria qualche voce etc. », come già la trascrivemmo ai lettori. Ma c'è ancora di più: egli prosegue infatti a dire, intorno alla medesima, quanto appresso: « Se per tanto avrai potuto ottenere questo, che cioè dell'una e dell'altra sinfonia (e vale a dire di quella dalla quale son tolte le sillabe e dell'altra a cui devesi applicarle colla loro proprietà diatonica ascendente di un grado) tu possa modulare quelle particelle che vorrai, imparasti così con brevissima e facile regola, le difficilissime e molteplici varietà di tutte le neume. (2) « Le quali cose, conclude infine (ed è forse questa la frase sulla quale il nostro Tedesco fonda la confessione di Guido), appena potendo noi significare, e come che si voglia, in iscritto, dilucidiamo solamente, e con più facilità, a voce. » Ora non ci sembra davvero che in tutto questo trovisi ombra d'incertezza e di dubbio sull'efficacia della regola insegnata all'amico, e sulla di lei più vera importanza. Del resto è pur troppo chiaro eziandio dall'insieme degli scritti di Guido, come egli non sentisse di aver propriamente lasciata con quelli opera in

---

(1) Habebis ergo argumentum ad inveniendum inauditum cantum facillimum et probatissimum, si sit qui non modo scripto, sed potius familiari collocutione, secundum morem nostrum noverit aliquem edocere. Namque postquam hoc argumentum coepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus breviter canere, quod aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire.

(2) Si autem hoc attentare potueris, ut unius & alterius symphoniae quaslibet volueris particulas moduleris, omnium neumarum difficiles valde atque multiplices varietates, brevissima & facili regula didicisti.

ogni sua parte completa, almeno rispetto alla forma. Onde le pagine che si limitò a scrivere, sia pel trattato sul canto ignoto, sia pel Micrologo e per gli altri scritti, lasciano in verità, e sempre, intravvedere un numero maggiore di precetti verbalmente insegnati ai discepoli; che non sieno quelli consegnati alle carte.

A giudizio nostro, Guido, scrivendo, parve meglio che avesse in animo di riassumere unicamente (con troppa angustia se si vuole), e pel solo bisogno dei collaboratori e colleghi nel magistero, quanto essi già per le istruzioni orali, per la pratica e per gli effetti avevano sperimentato utilissimo, lasciando del rimanente che ognuno il quale già ne sapeva formulasse sui principii fondamentali, e sulle novità, quelle regole più estese ed anco più chiare che stimasse migliori. E di qui può ancora benissimo nascere che molte delle medesime vengano più spesso, e in forma troppo sommaria, accennate. Di qui eziandio lo attribuire forse che si è fatto in progresso di tempo, e da taluni, molte delle di lui novità alla scuola da esso inaugurata, e non precisamente a quel suo vero fondatore e maestro che pure ne rivendica a se stesso, e in termini cotanto espliciti, la legittima paternità. E valga, per quante ne esistono non abbastanza chiaramente indicate, ma che pure si difendono da valenti critici, la solmisazione: la quale, mentre lo stesso Kiessewetter confessa derivata da quelle sillabe, e praticata dalla scuola Guidoniana, non sa poi decidersi con bastante certezza ad ascriverla all'iniziatore delle medesime. Nè è da ritenere che gli argomenti adoperati in proposito sieno guari persuadenti, e che valgano meglio de' suoi primi; imperocchè sembra riassumerli tutti in questo; che, vale a dire, non se ne trovi traccia ben chiara negli scritti di Guido; ma possa invece, come egli dice, levarsi da quelli la sola intenzione dell'autore d'introdurre le sillabe in luogo delle antiche lettere, e ciò allo scopo di formare una scala diatonica, o l'intonazione e il solfeggio.

Difatti anche le obiezioni messe innanzi, che Guglielmo Irsaugiense e Tangero vescovo di Metz abbiano appena fatto cenno delle sillabe applicate al solfeggio, e che Giovanni Cotton, scrittore del periodo storico musicale successo immediatamente a Guido, parli delle sillabe in più luoghi delle sue opere, come già conosciute da Inglesi, da Francesi, da Tedeschi e Spagnoli, senza attribuirle decisamente all' Aretino, mentre le fa derivare dall'inno istesso di S. Giovanni; queste, diciamo, non provano un' origine diversa da quella del monaco di Pomposa. Molto più poi se si aggiunga che per gli altri popoli noverati dal commentatore più sicuro dell' Aretino mancano gli esempi dell' uso voluto loro attribuire. E basti per ora di Kiessewetter.

Di certo Giovanni Andrea Angelini Buontempi, *musico, poeta, oratore eccellentissimo, maestro di cappella della Serenissima di Sassonia,* e, per giunta, *ingegnere*, non crediamo che valga la pena di occuparsi seriamente; essendo che, tanto su quello che favorisce l' Aretino, quanto su ciò che lo avversa, sia difficile il decidere se egli se ne costituisca un apologista od un critico. Motivo per cui, al solo scopo di curiosità bibliografica, diamo in nota il titolo della sua opera, stampata come vi si dice, *con licenza dei superiori.* (1) In tal modo ognuno

(1) « Istoria della musica, nella quale si ha prima cognitione della teorica e della pratica antica della musica (e si capisce, che se è storia della musica ha da essere teoria e pratica della musica e non d' altro), secondo le dottrine dei Greci, i quali inventata da Iubal avanti il diluvio (non c'è male; pesca proprio sulle origini) e poi dopo ritrovata da Mercurio (sotto qualche tavola dell'arca?) la restituirono (il lettore si ricordi dei Greci, lasciati forse un po' troppo lontani) nella sua pristina ed antica dignità. » « E come (cè n'è ancora !) della teoria e della pratica antica, sia poi nata la pratica moderna (miracolo se col nostro autore non accade viceversa) che contiene la scienza del Contrappunto. Opera (lo avverta bene il lettore) non meno utile che necessaria a chi desidera studiare questa scienzia. In Perugia pei Tipi di S. Costantini MDCXCV. »

che ne sia vago potrà da se stesso accertarsi quanta considerazione egli meriti questo nostro Perugino. Il quale dopo aver dichiarato, con una modestia senza pari, che egli solo ha *consumato più olio che vino*(se pure non gli è accaduto il contrario), pigliate le mosse da Iubal e da Mercurio, a malgrado ancora della soverchia distanza e della disparità di persone, precipita con incredibile celerità a Zarlino, e conclude più volte in modo quasi contradditorio nel soggetto medesimo.

Chi piuttosto, e a malgrado di una certa contradizione più apparente che reale, vuolsi annoverato fra i sostenitori delle fin qui discorse invenzioni, è Girolamo Tiraboschi, biografista e storico fecondo nelle sue discussioni, benchè non di rado trascurato o superficiale nell'esame delle opere. E in verità, al primo porre l'occhio sulle di lui pagine che riguardano Guido, sembra strano che dopo aver egli detto « che l'Aretino « non ispiega abbastanza quali fossero le regole da lui trovate « per apprendere la musica, e che ne lascia incerti sul vero me« todo ritrovato da lui per apprendere il canto con assai maggiore « facilità, » scenda immediatamente a dire nell'istesso paragrafo: « che Guido non solo fu l'inventore delle note musicali « che sono in uso anche al presente, e di cui prese l'appellazione « dall'Inno di S. Giovanni; ma eziandio che nuovo sistema « di musica formò; nuove disposizioni introdusse, e l'uso delle « linee parallele distinte e contrassegnate con punti: ritro« vamenti (soggiunge poi come a modo di conclusione) che « furono allora con sommo plauso ricevuti, e seguiti per lungo « tempo: » Tuttavia chi, per non arrecare onta immeritata e soverchia alla chiara memoria del bibliotecario di Modena, interpreti le sue prime parole come un'impressione non bene determinata, venutagli dalla lettura delle due epistole di Guido, le sole che per essere state fino d'allora pubblicate a stampa dichiara di aver potute conoscere; chi poi accetti le seconde conclusioni come resultato dei criteri formatisi nello scrittore per un esame coscienzioso e sicuro dei commentatori più auto-

revoli di Guido, troverà che possano in qualche modo convenire tra loro i due diversi concetti dello storico nostro, apparentemente discordanti e contrarii.

Bene è vero che per siffatta distinzione le prove del Tiraboschi cambiano di natura; e non potendosi altrimenti chiamare immediate e dirette, si riducono perciò ad una conferma di precedenti giudizi, emanati da altre fonti. Ma, come che sia, non perdono totalmente d'importanza e di credito, per quanto rimane appunto sempre autorevole lo scrittore che li accetta e quasi li fa suoi. Certo, può dirsi nonostante, che non tornano a lode del gesuita Bergamasco le sue dubbiezze: primo, perchè se le lettere di Guido non ci descrivono con esattezza i confini del suo lavoro musicale (e allora si sarebbero cambiate in trattati completi), bastano però sempre a farci sapere che il grande riformatore, a tutto quello che dichiarò e svolse dei precedenti lavori musicali, aggiunse del proprio ciò che con certa analogia di vocabolo si chiama creazione nelle opere dell'ingegno umano. Secondo, perchè se da altre mende scusano lo storico la grandezza e la natura dell'opera sua letteraria, per quanto riguarda l'Aretino non lo assolve del tutto la mancanza di pubblicità data agli scrittori di questo; stantechè (come nota benissimo l'Angeloni) a lui, meno che ad altri, sarebbe stato disastroso il procurarsi qualcuno dei molti codici, e, aggiungiamo, più facile ancora all'ingegno suo versatissimo il portarne un sicuro, diretto e accurato giudizio.

Italiano e illustratore di cose italiane, qualunque gli fosse apparsa la fatica necessaria a raggiungere completamente lo scopo, avrebbe dovuto non esentarsene, trattandosi appunto di una delle più splendide glorie nazionali, e chiarissima nel mondo intero. Ma di Tiraboschi e di altri che o per manco d'ingegno, o per risparmio malinteso di fatica e di tempo, giudicarono di Guido sulla base degli altrui pensamenti, basti per ora; che già pare a noi abbiano sostenuta abbastanza la favorevole tesi i primi ricordati scrittori; e tanto, aggiun-

giamo, quanto sia necessario, perchè eziandio chi non possiede la musicale intelligenza (direbbe Fétis) possa ascrivere con sicurezza a Guidò di Arezzo le invenzioni dell'*Essacordo*, delle *sillabe*, e del conseguente *solfeggio*.

Ed ora, mentre abbandoniamo per poco oppositori e apologisti di Guido, ci-consenta l'amico lettore che lo riconduciamo sulle vie delle rimanenti novità attribuite al monaco di Pomposa, seguendo sempre, e in modo principale, le traccie del Vicentino, il quale con tanto amore e con tanta cognizione di causa sembra averne studiato il mentale sviluppo e la logica successione. Questi adunque, in un seçondo paragrafo del capo superiormente riferito, ragionando intorno all'uso del ♮ *quadro* e del *bmolle*, e sulla *invenzione dei segni* dai pratici detti chiavi, si esprime nei termini seguenti: « L'ordine « della mano (traduzione pratica dell' Essacordo) fu fatta « da Guido monaco nel modo che abbiamo inteso, benchè al— « cuni vogliono che il ♮ quadro e il *b* rotondo da altri sieno « stati ritrovati, e per quanto posso comprendere a me pare « che questi due segni non possano essere stati ritrovati da « altri che da Guido monaco, e la ragione è questa; che egli « non avrebbe potuto formare la quarta da *B-fa* a *B - mi* a « *F - fa - ut* grave, senza *b* rotondo, e la quinta da *B-fa - la* « *mi* a *F - fa - ut* acuto, e la quinta da *F - fa - ut* grave a *B - mi*, « per cagione di rincontrare l'ottava da *B - fa - mi* a *B - mi* « per la B rotonda; e perchè in quei tempi che si usava il « canto fermo, si scrisse *B - mi* nel terzo ordine della mano « che sarebbe stata necessaria a scrivere *B-fa - b mi*, in *B - mi*, « per poterne avere tutte le consonanze che a quest'ultimi « tempi usiamo; e ancora (come di sopra ho detto) per potere « avere la congiunzione e la disgiunzione del terzo e quarto « tetracordo. Io son ben certo che Guido monaco non ha posto « il *b* rotondo *E - la - mi* grave, nè acuto, nè sopr'acuto e per « due cagioni lo provo; la prima è che quando Guido ritrovò « che non seguiva l'ordine del semitono nel principio del terzo

« tetracordo, pose quivi il segno *b* rotondo, acciocchè parten-
« dosi da *A - la - mi - re* ascendendo in *B - fa* - ♮ - *mi* si can-
« tasse il grado di semitono colla sillaba *fa*, e acciocchè il
« discepolo non s'intricasse in quel medesimo luogo, pose un
« ♮ quadro perchè si conoscesse che quando fosse scritto il *b* ro-
« tondo, si formasse il semitono, e quando il ♮, da *A - la - mi - re*
« a *B - fa - b. mi*, si formasse il tono colla sillaba *mi*, e. nel
« *b* rotondo scrisse la sillaba *fa*. Dunque se così è che nella
« *mano* di Guido non sia scritto in *E - la - mi* la sillaba *fa*,
« siamo certi che egli non ha posto il *b*. rotondo in *E - la -*
« *mi* come nella sua mano si vede; perchè come egli ha scritto
« *Fa* in *B - fa - b - mi*, ancora avrebbe scritto il *b* rotondo in
« *E - la - mi - fa*; la qualcosa non si vede nella sua mano. L'al-
« tra cagione è questa, che nell'opera che ha fatta Guido, non
« si tratta se non di canto fermo, e nei canti fermi pochi
« *b* rotondi si usano, ma è ben vero che dai suoi posteriori
« e nostri antecessori, il *b* rotondo in *E - la - mi* è stato ag-
« giunto, più per comodità del canto figurato che del fermo,
« come di sopra hai inteso, e nel tempo di Guido è da cre-
« dere per certo che nel principio del canto fermo si cantasse
« con gran fatica per la poca pratica, onde fu di necessità
« che avesse una grandissima pazienza, sì d'insegnare il canto
« fermo, come di sopportare alcuni della professione che l'o-
« diavano, e, secondo che si vede nella sua opera per una
« epistola di lui, indrizzata ad un suo scolare monaco, che da
« lui si trovava esser lontano, fu avvisato che in quella parte
« dove si ritrovavano tutti quelli che insegnavano a cantare,
« non volevano consentire per cosa alcuna che si rinnovassero
« le regole prime del canto per le lettere *A - B - C - D - E -*
« *F - G*, e per fino al presente tempo io ho parlato con al-
« cuni mercanti Veneziani che mi hanno affermato in certa
« parte dell'Angaria (Ungheria) si usa cantare fin ora per
« le sopradette lettere. Ma ritornando al padre Guido dico, che
« ristretto e armato di buona pazienza, insegnò a cantare a

LIBRO QUINTO

NEL QUALE SI PROSEGUE LA ESPOSIZIONE DEL SISTEMA
E DELLE INVENZIONI MUSICALI DI GUIDO

Come la musica non sarebbe giunta alla sua perfezione, senza una specie di algebra per iscriverla. - Necessità provatane fin dall'origine. - Resultati efficaci ottenuti da Guido. - Le linee e le chiavi. - Da quali concetti muovesse logicamente Guido nell' introdurle. - Suo studio nel semplicizzarne l'applicazione. - Quale importanza attribuisca loro l'inventore. - Diversità di pratica nell' applicazione delle istesse e da che possa esser derivata. - Qual posto occupassero le linee colorate, ossia quelle delle chiavi principali. - In qual modo, e da chi, siasi cercato di diminuire anche in ciò la gloria di Guido. - La scuola tedesca e quella francese. - Il critico Fétis. - Insussistenza delle prove adoperate a spogliare l'Aretino del suo merito principale. - Si considerano quelle tratte dall'esistenza di alcuni codici notati. - La paleografia adoprata a determinare le epoche con precisione. - Gli studi e le asserzioni di Coussemaker intorno alle linee. - Come ne esponga la nascita, lo svolgimento, e qual merito conceda a Guido in proposito di queste. - Da qual punto sarebbe necessario muoversi, per trovare la verità storica sulle conclusioni del prelodato Francese. - A che si limitino le nostre osservazioni. - Si risponde a Coussemaker con le sue stesse parole. - Nuovi dubbi e nuove ragioni per non accogliere la sua dottrina in questa parte. - Testimoni non sospetti, che difendono Guido. - Gerberto ed altri. - Vantaggi delle due discorse invenzioni. - L'alfabeto musicale, o i segni di notazione, dopo l'introduzione di quelle. - Come dovettero semplicizzarsi da Guido mede-

simo. - Quali documenti e monumenti starebbero meglio a provare la modificazione dei segni in discorso. - L'Antifonario. - Sulla possibilità di ritrovare l'autografo. - Se ne annunzia la scoperta. - Auguri di felice successo, e casi ed esempi di contrario resultato. - Si torna al sistema di notazione attribuito a Guido. - Su quali argomenti il sempre celebre Fétis neghi a questo un sistema di segni tutto suo. - Si combatte Fétis con Fétis. - Ragioni possibili dei sistemi diversi di note che si riscontrano nei varii scritti delle opere di Guido. - Conclusione. - Insufficienza del punto a indicare il valore della nota rappresentata. - Quale arme se ne facciano i meno benevoli a Guido, e come si può loro rispondere. - Se esistessero nel canto ecclesiastico segni di durata delle note, e quali. - Testimonianze di Ubaldo, di Guido e di altri. - Prove di fatto. - Si riscontra come la sola misura precisa del valore era quella che mancava. - Modo escogitato per riparare al difetto. - Modificazioni succedute nel punto. - Caratteri musicali. - Non è la sola semiografia quella che si modifica. - L'Essacordo e le altre invenzioni di Guido - Come peraltro ne risulti sempre la eccellenza e la fecondità dei primi concetti. - Il moderno sistema fondamentale dell'ottava. Come si trovasse compresa negli stessi Essacordi dell'Aretino. Esempi. - Le chiavi. - Loro trasformazioni. - La gloria prima d'inventore, serbata sempre a Guido. - Nuova risposta ad una opinione di Fétis. - Il solo merito che egli attribuisce all'Aretino. - Il metodo. - Natura di quello che egli concede a Guido, per spiegarne la fama. - Si trascrivono le parole del critico, e si esaminano punto per punto. - Una contradizione del medesimo. - La forza della verità. - Una parentesi sulle scuole di canto. - Le ultime conclusioni del Fétis sul metodo, e le nostre. - Un dilemma inevitabile. - La critica partigiana e le contradizioni del demolitore di Guido. - Come cerchi diminuirne la gloria, anche rispetto al metodo istesso. - Dell'Armonia. - Come l'intendesse Ubaldo, e della di lei origine. - Diafonia. - Quali modificazioni vi abbia portato Guido. - Sua definizione, e di quale specie parli nel suo Micrologo. - Esempi che ne porge. - Delle due specie di Diafonia. - A movimenti mescolati, cioè, e a movimenti simiglianti. - Quale abbia il primato per parte dei didascalici. - Di Giovanni Cotton. - Sua definizione e sue regole. - Quali fatti principali si possono constatare sulle notizie della Diafonia. - Come influissero sull'Armonia, e da quale epoca ne cominci propriamente la storia. - L'opera di Coussemaker. - (*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*). - Dottrina dell'Armonia insegnata dopo

Guido. - Meriti che egli ebbe anche su questa parte musicale. - Come l'ordine e il nesso logico delle invenzioni di Guido ci abbiano condotto a discorrerne senza interruzione. - Si torna al racconto biografico.

Egli è certo, e i dotti nell'arte gentile lo sanno già da per loro stessi, senza che qui noi lo andiamo provando con quegli argomenti della scienza che trovano miglior luogo in una storia scientifico-analitica della musica; è certo, ripetiamo che questa non sarebbe mai riuscita al suo completo sviluppo, se le fosse mancata una specie di algebra per descriverla. E val quanto dire, senza un sistema di caratteri ben determinati e precisi (e nel tempo istesso più semplici e chiari), con l'aiuto dei quali venissero a comprendersi a primo sguardo molti suoni da eseguirsi in un tempo il più breve. E questo difatti si tentò di fare sino quasi dall'origine. Ma intanto i numerosi segni rimasti in uso fino a Guido per significare l'elevazione e l'abbassamento della voce, sui quali, insieme ad altri moltissimi, discute Gerberto, sovrapposti come erano alle parole, senza leggi determinate e senza regole, essi come non indicavano per nessun conto il valore della nota, così neppure si dimostravano buoni allo scopo loro. Cioè, non erano bastanti a determinare la quantità di elevazione o di abbassamento della voce medesima (*ascensus et descensus vocis*); motivo per cui, rimanendosi i cantori per l'accennato difetto nella massima incertezza di tutto, l'intera vita loro non bastava, nella maniera che afferma Guido istesso, per apprendere il canto. Di qui è che la necessità di colmare un vuoto, il quale inceppando l'arte precludevale il varco ai desiderati progressi, doveva manifestarsi a qualcuno dei nati a veramente illustrarla. E infatti essa non isfuggì alla mente sovrana dell'Aretino, che, a risolvere il difficile problema, seppe cavar fuori dal suo genio la nuova incognita delle *linee* e delle *chiavi,* di cui, secondo abbiamo veduto, discorre appunto il Vicentino nel

chiudere la dimostrazione del sistema Guidoniano. I quali concepimenti poi se, ancorchè giudicati fin dalla loro prima comparsa più che mortali, divini, non serbaronsi in appresso tali, quali vennero proposti dall'inventore; se, cioè, per l'esigenze dei futuri progressi e per la legge indeclinabile dell'umana perfettibilità dovettero subire modificazioni diverse; nondimeno sin dall'origine lasciarono intravvedere molto chiaro ai veri sacerdoti dell'arte il cammino verso la perfezione. Intanto però, anche per quel semplice grado di progresso a cui erano ordinati dal discopritore, raggiunsero siffattamente lo scopo, che, in grazia della semplicità onde furono rivestiti, non dettero luogo neppure a certi inconvenienti che in diverso caso avrebbero potuto manifestarsi sul primo ridurli alla pratica: vale a dire quando l'idea fondamentale che suggerì quei concepimenti non fosse stata con lungo studio elaborata in quella mente creatrice, la quale adoperossi naturalmente a riunire e a coordinare ogni singola parte alla base primitiva dell'Essacordo, con un nesso logico, chiaro, semplice, progressivo, e a prima vista intelligibile.

E valga il vero; se, come risulta certissimo, Guido introducendo le linee mosse dal concetto molto semplice e naturale di rappresentare con esse le corde, sembra a primo aspetto che egli avrebbe potuto adoperarne tante, quante ne abbisognavano per abbracciare il suo sistema e la relativa estensione del canto. Pare eziandio che avrebbe potuto costumare similmente colle lettere, creandone altrettante chiavi; e ciò per esser vero egualmente che ognuna di queste, posta in qualunque riga, possa costituire e costituisca infatti una chiave. Ma poichè con siffatta maniera di tradurre materialmente il concetto, la pratica esecuzione del canto saria divenuta assai meno facile, non tanto per la difficoltà di contare a prima vista un numero maggiore di linee, quanto perchè a cagione delle molte chiavi non si sarebbe potuto significare con eguale semplicità la proprietà stessa su cui dovesse questo eseguirsi; così, ri—

spetto alle ultime, non di ogni lettera fece Guido una chiave; ma, delle sette dapprima costumate, quelle sole adoprò che, contrassegnando gli essacordi maggiori, potessero in pari tempo dimostrar subito all'inesperto cantore su quale delle proprietà egli dovesse eseguire la cantilena. Per le linee poi, fermo sempre al suo prestabilito sistema, Guido nostro trovò utile di tener conto eziandio degli spazii, dentro i quali usando di scrivere le note fece sì naturalmente che quelle dovessero risultare sole quattro, bastevoli con i respettivi intervalli ad abbracciare l'estensione del canto. A dir vero questo preciso numero non è indicato con cifra matematica dall'Aretino medesimo, che invece scrive genericamente doversi tracciare spesse linee: ma chi partendosi dall'*Essacordo,* come dal fondamento principale del suo sistema, avverta quanto egli suggiunge nelle sue nuove *Regole sul canto ignoto*, *poste di tratto in tratto a spiegazione dell'Antifonario*, avrà chiara egualmente la cifra sopra indicata. Ed ecco senz'altro le sue precise parole: « I « quali ordini (e cioè quelli dei suoni) affinchè meglio tu possa « discernere, *si tracciano spesse linee,* e certi ordini di voci « stabilisconsi nelle medesime, altri poi fra quelle e nei loro « spazi e intervalli (1). » Dopo questo, proseguendo egli a dimostrare la sua nuova teoria circa il modo di disporre le voci o suoni, e con tale chiarezza in questa parte, che non dà luogo a dubbi di sorta, ne fa sapere come alle stesse linee debbano aggiungersi alcune lettere per uso di chiavi, e come due delle prime (le principali) siano da lui tracciate in giallo ed in rosso (2).

Tanta è poi l'importanza, tanta l'efficacia che attribuisce

(1) Quos ordines ut melius possis discernere, spissae ducuntur lineae et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas in medio intervallo et spatio linearum.

(2) Quibuslibet lineis vel spatiis quaedam litterae de Monochordo praefigurantur atque etiam colores superducuntur.

al suo nuovo sistema, che, prima ancora di ripeterlo con i seguenti termini: « due colori poniamo il giallo ed il rosso, « per mezzo dei quali ti do un'utilissima regola con cui « conoscerai ottimamente a qual tono appartenga e a qual « lettera del Monocordo qualsiasi *neuma* e ciascuna voce (1), » egli si fa a concludere: « e però, quantunque sia perfetta la « positura delle neume, ella è pur cieca del tutto, e a niente « giova, senza l'aggiungimento delle lettere o dei colori (2). » È chiaro dunque altresì per queste ultime frasi, come i due colori giallo e rosso tenessero anche le veci delle chiavi C ed F, con le quali si accompagnavano sempre, o, diremo, vi erano aggiunti per meglio distinguerle a prima vista.

E che poi i ricordati colori non fossero realmente di un rigore assoluto, lo dimostrò in seguito la pratica istessa; poichè si ebbe eziandio per uso di tracciare tutte quattro le linee in bianco, nello spessore della pergamena, oppure in inchiostro. In questo caso però si rese necessario di collocare sempre in principio delle medesime linee le lettere-chiavi, le quali appunto indicassero il posto delle note principali. Anzi, come ce ne rende testimonianza Giovanni Cotton, accadde inoltre che tal volta per indicare la linea e la chiave di *fa* si facesse uso ancora del punto. *Alcuni però* (egli dice infatti) *se manchi il colore, in luogo del rosso pongono un punto sul principio della linea* (3). Pure, comunque si praticasse poco dopo le nuove teorie di Guido, e cioè finchè furono in uso i

(1) Duos enim colores ponimus, crocum scilicet et rubeum, per quos colores valde utilem tibi regulam trado, per quam aptissime cognosces de omni neuma et unaquaque voce, de quali tono sit, et de quali littera Monochordi.

(2) Ideoque, quamvis perfecta positura neumarum, coeca est omnino et nihil valet sine adjunctione litterarum vel colorum.

(3) Quidam tamen, si color desit, pro minio punctum in principio lineae ponunt.

colori e con essi principalmente le chiavi di C ed F (di *do* e di *fa*); nè si omisero eziandio le altre due linee intermediarie, tracciate secondo fu detto, a secco o in inchiostro nei libri di canto; allora la linea rossa, che denota la chiave di *fa*, ora trovavasi al di sopra ora al di sotto dell'*ut*, ossia della gialla. Nel primo caso il posto di questa chiave cadeva nel secondo spazio inferiore, e questo era allora quello che portava il colore e la lettera. « Dovunque pertanto (avverte « difatti l'istesso Guido) vedrai il giallo, essa è la lettera « terza; dove il rosso, è la sesta (1). »

Abbiamo detto finchè furono in uso i colori e si costumarono anche le altre due linee non colorate; ma potevamo meglio dire, quando si praticarono i primi insieme alle seconde e si mantenne così completamente il sistema Guidoniano: appunto perchè ebbesi ancora un certo genere di pratica (e prevalse per certo tempo in Italia), per la quale adoperaronsi le sole due linee colorate. In questo caso però giova di avvertire che la gialla appare sempre collocata al disopra della linea rossa. Qui poi notiamo di più, e come tra parentesi (dispensandoci cioè da una più o meno lunga dimostrazione), che dalle lettere *F*, *C* e *G*, e dalle loro trasformazioni, nacquero in appresso le nostre chiavi di *fa*, di *ut* (o *do*) e di *sol*.

Ed ora, tornando alle linee, diremo; che l'introduzione delle medesime, e delle chiavi, portasse nel canto e nella musica un miglioramento sostanziale; che ambedue queste cose insieme prese costituiscano propriamente la base di una vera trasformazione della musica; che sieno state, aggiungeremo altresì, la ragione necessaria del nuovo e più splendido periodo progressivo, ed abbiano perciò quasi sgombrati del tutto gli inceppamenti, le difficoltà e le incertezze dell'antecedente, nessuno, certo, lo ha mai posto in dubbio seriamente: anzi ab-

(1) Ubicumque igitur videris crocum, ipsa est littera tertia; ubicumque videris minium, ipsa est littera sexta.

bondano studi e discussioni a provarlo. Però, anche su questa parte, quello che non si è voluto o potuto tentare circa il merito intrinseco delle invenzioni medesime, lo si è cercato spessissimo a carico dell' Autore italiano da taluni delle due scuole francese e tedesca: e forse più da quelli della prima singolarmente. Della seconda scuola, e cioè della tedesca, ci passeremo; non perchè gli studi della dotta nazione non richiamino mai sempre, e in generale, le nostre più serie attenzioni; ma perchè appunto, nel caso di cui è questione, le opinioni contrarie che vi si riscontrano non essendo molte di numero, nè assolute, non costituiscono perciò quella che potrebbe chiamarsi una opposizione storica e scientifica ai meriti di Guido. Sono invece ricerche, sono dubbi che vengono risoluti del tutto, quando sia combattuto chi quasi, o senza quasi, ha voluto cambiarli in certezze.

E ciò fanno appunto talvolta eziandio i membri non meno chiari della scuola di Francia. Se non che per questa pure non ci occuperemo di taluni autori molto facili a sentenziare, nè troppo a lungo del tante volte ricordato Fétis. Le di lui prove, molto dubbie, anzi dubbie del tutto, vaghe ed incerte, non ci muovono a combatterlo con abbondanza di argomenti; tanto ci sembrano lontani i suoi sforzi dall' aver raggiunto lo scopo. Infatti per istabilire l' esistenza delle linee anteriormente a Guido, il biografista e lo storico genèrale dei musici e della musica si limita semplicemente a produrci due documenti; cioè, l' estratto di un manoscritto dell' Abazia di Jumieges (pubblicato, egli dice, dall'autore del libro: *La scienza e la pratica del canto*), a cui si assegna la data dell' 840, ed alcuni frammenti di Messali che rimontano, secondo lui, alla fine del IX secolo o ai primi del X, e vengono inseriti dal Martini nella sua storia della musica. A queste prove le quali, come ognun vede, si potrebbero e si dovrebbero chiamare di *fatto*, sarebbe stato necessario lo aggiungere una ben chiara ed accurata dimostrazione, che escludesse perfino il benchè

minimo dubbio sull' epoca assegnata ai ricordati documenti. Ma l' oppositore francese, che forse ne esperimentò l'impossibilità, se ne passa proprio del tutto; e sulla mal ferma base degli arrecati manoscritti si contenta gratuitamente asserire, che Guido intese di parlare di una cosa la quale già si faceva avanti di lui, quando scrisse le seguenti parole: « Affinchè si distinguano più chiaramente le proprietà dei suoni « noi segnamo certe linee con varii colori, onde l'occhio scorga « subito in qual luogo si trovi il suono (1). » E ciò appunto (si noti bene) perchè le linee vengono impiegate, come fu detto, nei frammenti del Martini, e in quegli altri che egli solo (Fétis) possiede, e di cui, con un metodo di critico tutto nuovo, non ci dice neppure l'autorità e la provenienza. Noi, che non ci sentiamo le buone disposizioni di giurare sulle parole del maestro, non lo sforzeremo a produrre nella sua autenticità, o in copia esatta, quest' ultima prova materiale, e a dimostrarcene l' esame sulla medesima praticato; ma figurandoci quanto possa valere dal mistero col quale la custodisce, gli diremo soltanto che di questa e della prima ancora non valgano meglio le di lui ultime asserzioni. Quelle, vale a dire, che alcuni copisti di Guido, e singolarmente i trascrittori dei codici di S. Evroult e S. Emmerano, non abbiano avuto riguardo alle di lui istruzioni, ed abbiano però invece del giallo adoperato il verde. Invero, chi non intende da sè che il colore, segno di convenzione posto là per far meglio discernere a prima vista le linee delle chiavi principali (*ut mox discernat oculus*), poteva più facilmente variarsi, e senza danno sostanziale della cosa?

Stabilito teoricamente un principio, cade egli forse veramente, se nella sua applicazione si cambino certi segni puramente convenzionali? La linea dell'*ut*, o che era necessario

(1) Ut proprietas sonorum, discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus;
Ut quo loco sit sonus mox discernat oculus.

indicarla soltanto con il colore *giallo*, dato pure che si omettesse il vero segno-chiave (C)? E un altro colore non poteva servire fra i cantori per la medesima convenzione? In verità se i copisti, non avendo voluto o potuto servirsi del giallo, ricorsero al verde; e se a questo, per giunta, unirono invece l'*ut*, è da dire per certo che la teoria e la pratica rimasèro nella sostanza loro alterate. Anzi, se si voglia, possiamo ricordar qui, e molto a proposito, uno dei due Codici Benedettini, dei quali vien data nel nostro Appendice la relativa descrizione. E di quello intendiamo dire, segnato C, IV, 2, in cui esistendo diverse antifone notate col sistema Guidoniano, si vede chiaramente come al colore giallo, sbiadito o del tutto scomparso per il tempo, siasi poscia sostituito il verde che tuttora si conserva vivissimo, e lascia vedere in se stesso l'opera di una mano posteriore.

Nè ciò soltanto in questo; ma (benchè assai raramente e per brevissimi tratti) eziandio nell'altro molto più prezioso e interamente notato, del quale, insieme all'analoga descrizione, abbiam fatto riprodurre il fac-simile di due pagine, le meglio conservate.

Ora, se ciò che si praticò in taluni punti, e come per una restaurazione, nei codici della Casanatense, accadde totalmente, o ancora se si fece in origine per qualche altro manoscritto antichissimo di canto, qual sicura e legittima conseguenza se ne potrà mai dedurre per negare a Guido la introduzione delle linee e delle chiavi? Noi lasciamo la risposta a chi abbia soltanto fiore di senno. Del resto, per battezzare con certezza un manoscritto di quelle epoche, per istabilire la data della sua comparsa, nella maniera che può farsi delle opere di molti secoli appresso, crediamo che ancora sia presto, e che con le sole risorse dell'arte paleografica, con i materiali indizi di caratteri e talvolta di segni ortografici, finchè essa non progredisca o non vi si aggiungano altre prove storiche, si sia nell'impossibilità di dare un battesimo invariabile a quelle

scritture antichissime. Testimoni per me tutti quei pazienti bibliotecari (e molti ce lo confessarono apertamente) che dovettero essi stessi ricredersi, e che oggi si affaticano a correggere certe date e certe descrizioni di codici ritenute fin qui come sentenze evangeliche. Basti dunque di Fétis e de' suoi argomenti; coi quali negando tutto a Guido, riesce spesso a produrre l' effetto contrario.

Quelle piuttosto che meglio fermano la nostra attenzione, e che ci conducono necessariamente a volerle in qualche parte esaminate, sono talune asserzioni storiche del dottissimo e profondo Coussemaker, il quale, ne' suoi più calmi e meglio ordinati studi di musica, non mira forse a spogliare del tutto l'Aretino del suo merito, nè gli disconosce perciò i preziosi (come appunto li chiama) e grandissimi servigi prestati all' arte musicale.

Esso adunque, che, secondo accennammo poco sopra, trova nel sistema delle linee un mezzo per liberarla dalle incertezze dei ceppi primitivi, non sembra poi che circa le medesime attribuisca a Guido altro merito, tranne quello di averle perfezionate. La vera origine perciò, e il primo benchè monco tentativo, riporta ad un tempo anteriore, non precisabile, e lo ascrive ad un autore egualmente sconosciuto. Movendosi difatti dal trattare la questione delle *neume* e della loro origine, per giungere alla notazione quadrata; classandole come egli fa storicamente in *primitive* o *anteriori* al *secolo VIII, ad autore respettivo, a punti sovrapposti, e Guidoniane;* dopo averci detto che queste divisioni corrispondono ai periodi nei quali hanno avuto luogo principali trasformazioni; dopo avere asserito (ragione questa da mettersi innanzi tutte le volte che si parli di un sistema teorico-pratico anteriore a Guido, diverso dal suo, e rimasto in vigore anche dopo di lui) che il miglioramento il quale caratterizza le *neume* delle ultime tre classi non è stato così assoluto da far subito cessare i sistemi e la pratica anteriore (onde avvenga che nei secoli XI e XII si trovino libri corali scritti

nelle *neume* primitive), e perciò continuato altresì, quasi con pari successo, dopo l'Aretino l'uso delle *neume* ad *autore respettivo* e a *punti* sovrapposti; dopo tutto questo, ripetiamo, proseguendo sempre ad affermare che l'introduzione del principio ad *autore respettivo*, portò un considerevole progresso ed esercitò la più grande influenza sulla notazione musicale; appunto perchè le *neume* per la loro posizione di elevazione ed abbassamento parlassero agli occhi, nel tempo stesso che all'intelligenza, e perciò mettessero lo spirito ad uno sforzo meno grande e penoso per intendere; pure, siccome l'applicazione di questo principio, tanto nelle *neume* a punti sovrapposti, quanto nelle altre, non era esente da incertezza e da errori per cantare, quando specialmente la melodia fosse un po' complicata; così conclude infine che per ovviare agli ultimi inconvenienti s'immaginò dapprima di tracciare al di sotto del testo una sola linea, la quale appunto avrebbe, secondo lui, data l'origine o la mossa prima al sistema delle altre adoprate da Guido. Ciò poi sarebbe avvenuto nel modo seguente.

A questa linea, egli prosegue, si assegnò il posto di una nota fissa che servendo ai notatori di punto di riunione per mantenere il segno in una posizione d'autore, esatto, aiutava così i cantori nella lettura mostrando loro una nota invariabile, e fornendo ad essi i mezzi per riconoscere con maggior facilità e certezza la significazione de' segni posti al disopra e al disotto della linea. La linea poi (afferma sempre il nostro Coussemaker) non portava sul principio alcun segno di tonalità; ma ben tosto fu notata, sia mediante una lettera, sia colorandola. E dettoci in ultimo luogo che di queste modificazioni propagatesi per quasi tutta l'Europa non si conosce il fortunato discopritore, ecco la parte di merito che intorno al sistema delle linee egli assegna al nostro concittadino.

« Guido, conclude, con la perspicacia della quale ha fatto

« prova in tutto quello che concerne la pratica, dette al sistema « delle linee un nuovo impulso, che completò la portata musicale. « Alla linea proposta e adottata dai predecessori egli aggiunse « una nuova linea parallela, che fu posta al disopra della prima. « Quella tracciata in inchiostro rosso portava in testa la let- « tera F, che era la chiave di *fa;* la seconda, segnata in giallo, « aveva in testa la lettera C, o chiave di *ut* (oggi *do*). »

Ma non è neppure qui che secondo il prelodato scrittore si fermò Guido Aretino; poichè vi aggiunse bene altre due linee, le quali furono tracciate a secco nello spessore della pergamena e talvolta in inchiostro, poste l'una tra le due colorate, l'altra ora al disopra, ora al disotto.

Contro il dotto Coussemaker, il quale sebbene in questo non sembri lasciare a Guido tutta la gloria di primo inventore, pure concede a lui moltissimo, noi non intraprenderemo troppo viva polemica; essendo che scrivendo egli del nostro musico faccia mostra del solo amore di scienza. In verità, per giudicare con sicurezza e con precisione di quelle sue conclusioni, converrebbe muoverci dalle fonti sempre molto incerte e indeterminate (almeno rispetto all'epoca, secondo conviene esso medesimo), le quali gliele hanno suggerite. Converrebbe chiamare a rassegna documenti e monumenti che presentemente, e in un tempo molto ristretto, non è in nostra facoltà di procurarci. D'altro lato poi la questione ci porterebbe così in lungo, da formare la parte più voluminosa del nostro lavoro. Anzi ne pare ch'essa, almeno pei precedenti che stabilisce l'autore onde mostrare legittima la conseguenza di un perfezionamento e non di una prima introduzione delle linee per parte di Guido, avrebbe merito e caratteri perchè ne venisse fatto uno studio a parte, e composto di più e di non brevi dissertazioni. Motivo per cui se oggi siamo costretti a rinunziarvi per una o per altra ragione, affine di non lasciare del tutto inosservato questo punto, e per conservare dal canto nostro a Guido

i suoi legittimi meriti, ci limiteremo ad alcuni e più elementari rilievi.

E cioè; non contrasteremo a Coussemaker, in ossequio al vero, l'esistenza di libri corali che pur troppo si rinvengono notati col sistema di una sola linea, ed aventi, ora sì ora no, il contrassegno della lettera-chiave o del colore. Ma se si tratti appunto della linea colorata, e munita in testa della sua chiave, gli affacceremo un dubbio che potrebbe anche divenire certezza; e val quanto dire: cosiffatta pratica di notazione, piuttosto che anteriore a Guido, non potrebbe essere ella del suo tempo, o di poco posteriore? Ed essendo così, anzi che un primo passo all'intero ordinamento del sistema Guidoniano, non potrebbe invece rappresentare una corruzione, e una monca ed imperfetta applicazione del medesimo? La soluzione del problema posto, e di altri consimili, pende sempre, come fu detto contro Fétis, dalle età del codice e dai mezzi incertissimi o affatto manchevoli per battezzare di simili documenti, specialmente se appartenenti ai secoli X e XI, ed anche XII, senza correre pericolo di scambiare l'uno per l'altro. Ora, nel caso nostro particolare, l'epoca è precisamente questa; e la differenza che potrebbe portarci ad una, piuttosto che ad altre conclusioni, è poco più che di mezzo secolo. E qui sta appunto la difficoltà per sentenziare con sicurezza, nel modo che fa il nostro francese; imperocchè nessun trattato di musica abbastanza autorevole, e di scrittore conosciuto, faccia parola o detti regole intorno all'uso di una sola linea, per tutto il periodo di tempo sopraccennato. Laonde ne nasce che l'esistenza possibile di simile teoria, anteriore all'Aretino, avrebbe a dedursi soltanto dalla pratica; e la pratica ascrivesi ad un secolo certo e determinato, con le sole e materiali testimonianze della paleografia.

Ma mentre questa, come già abbiamo detto, non ci offre mezzi per proferire un giudizio inappellabile, e sicuro sul secolo

prima o sul secolo poi, non vogliamo neppur tacere, quasi per giunta alla derrata, quello che l'istesso storico dell'*Armonia nel medio evo* asserisce nella medesima sua opera. E cioè; che altre importanti modificazioni avvenute sull'arte medesima non presero subito, e alla loro prima comparsa, un posto assoluto; non si applicarono genuine, e tali e quali uscirono dalla mente di chi le escogitò; ma invece dovettero a lungo contrastarsi il campo con i vecchi sistemi e con i respettivi errori. Dovettero frammischiarcisi, amalgamarcisi, e, quasi diremmo, far transazioni, prima di essere schiettamente e universalmente adottate. E se così è, che lo è certamente, quale difficoltà a credere che quella linea di dubbia provenienza, accampata da Coussemaker, sia più veramente una storpiata applicazione delle linee di Guido di Arezzo? E non che questo basti neppure: la nostra ripugnanza ad accettare la predetta linea, comparsa in ispecie senza colore e senza contrassegno di chiave, come un primo lume e suggerimento a Guido per la creazione del suo nuovo sistema, si accresce maggiormente per i seguenti riflessi. Concessa in ipotesi la preesistenza della linea in questione, se chi l'adoperò per il primo avesse potuto muoversi dall'istesso concetto di Guido, di rappresentar cioè con essa un sistema di corde, come è che avrebbe dovuto arrestarsi a quella sola e non adoperarne logicamente (cosa che infatti avvenne in appresso, per chi non conobbe nella loro purezza, o non seppe applicare le dottrine dell'Aretino) quante glie ne abbisognavano per l'estensione del proprio sistema di canto? Sembra difficile a concepirsi, e quasi impossibile, un procedimento così monco e affatto cieco. Ma se invece l'introduttore della sola linea, sconosciuta e indeterminata come il tempo della di lei comparsa, ebbe anche il solo intendimento di fermare, secondo Coussemaker, il posto ad una nota la quale servisse qual punto di riunione, e senza perciò che gli fosse bastante a regolare con sicurezza la gra-

duale elevazione e l'abbassamento delle altre; senza pure, dicasi, che alcuna proprietà del canto venisse indicata per suo mezzo; tutto ciò, domandiamo, che ha egli di comune con il concetto e con l'opera veramente scientifica di Guido? Di più: ferma sempre la data ipotesi dell'unica linea preesistente, con l'ufficio che le viene assegnato nell'arte della notazione, e concesso altresì che ella servisse di prima e fortuita cagione al monaco di Arezzo per immaginare il suo nuovo sistema, vorrà perciò stabilirsi proprio da quella prima la legittima derivazione del secondo? Vorranno paragonarsi come affini tra loro i concepimenti di ambedue i riformatori (se pure convenga al primo tal nome), in onta ai resultati così differenti e lontanissimi l'uno dall'altro? Bisognerà dunque dividere per rata i meriti del progresso ed i vantaggi ottenuti? Noi non lo crediamo; ma sembraci piuttosto di dover concludere, che quella sola linea o le molteplici variamente adoperate su quel torno di tempo, reputate o no, che le sieno come anteriori o posteriori al nostro musico, non rappresentano nè il concetto nè il sistema di Guido, e sono, tutto al più, corruzioni del medesimo (1). Godiamo anzi, a dire il vero

(1) Quasi l'istessa opinione di Coussemaker sembra che ritenga il dotto e vivente padre Pothier, Benedettino. Pare anzi altresì che esso voglia concedere anche meno al nostro Aretino; essendochè mentre il primo scrittore francese parla di una sola linea comparsa avanti Guido ed ascrive a lui l'introduzione delle altre, e perciò il completamento della intera portata musicale di quattro linee; il secondo invece attribuisce a copisti di musica e a cantori l'introduzione di tutte, lasciando al monaco Pomposiano il solo merito della pratica adottatane nel suo Antifonario, ed anco del perfezionamento.

Vedasi a questo proposito l'opera (*Les mélodies Grégoriennes d'après al tradition,* 1880 ec.) dell'illustre Benedettino, dagli studi del quale ci auguriamo che proseguendo ad avvantaggiarsi la storia della musica e del canto, abbiansi eziandio a chiarire sempre più ed accrescersi i meriti del nostro concittadino.

che nel difendere questo merito, nel rivendicarlo all'umile monaco e al celeberrimo Italiano; nel credere lui solo il vero ed unico restauratore dell'arte musicale, per la introduzione delle *linee* e delle *chiavi*, abbiansi pure concordi l'istesso abbate di Selvanera infaticabile raccoglitore e illustratore di antichità musicali, e, al certo, testimone non sospetto di soverchia indulgenza per Guido. Godiamo sì che egli riconosca nell'Aretino queste invenzioni principalmente, e convenendo su ciò che l'istesso inventore ne dice, rispetto all'utilità e all'importanza, abbia eziandio a compagni il Quadrio, 'l Kircher, il Monti, il Galilei, ed altri moltissimi (non escluso neppur l'incongruente Villotto), alla maggior parte dei quali, o quasi a tutti, non fecero difetto intelligenza grande, mezzi di ricerche e il lungo studio sulle opere istesse dell'Aretino.

Adunque, se neppure con la tedesca lo disconosce eziandio la più saggia scuola francese, possiamo definitivamente asserire che la musica, mercè le linee e le chiavi, ebbe quel nuovo e potentissimo mezzo il quale la tolse allo stato di *pozzo senza fune*, come appunto la definisce l'Aretino medesimo. Il che significa per la medesima: segnate con mirabile sicurezza ed efficacia le regolari ed esatte elevazioni e abbassamenti delle modulazioni musicali; scomparso ogni dubbio sulla tonalità, perchè determinato il punto di partenza dalle *lettere-chiavi* o da colori; tolte via le incertezze sugli intervalli, perciocchè fissati da linee: in conseguenza, neppure più errori possibili nelle esecuzioni dei canti notati. Ridotte le cose a questo termine, conviene infatti lo stesso Coussemaker che le *neume* erano divenute facili a leggersi per tutti. « Poco « tempo, egli dice, bastava per istruirsi e leggere a libro « aperto, o, diremo noi, a prima vista. Da questo momento « una profonda distinzione si stabilì e fra le *neume* primi- « tive e quelle dette Guidoniane, che Giovanni Cotton chia- « mava regolari o musicali, in opposizione alle primitive a

« cui dà il nome di *irregolari* (1), e che perciò dice solo con-
« tinuate da chierici rozzi o ignoranti (2). »

L'introduzione delle linee e delle chiavi avendo dunque portato un cambiamento sostanziale nel sistema di notare la musica, e perciò appunto avendone agevolato il cammino alla perfezione, doveva conseguentemente influire nel cambiamento di quei medesimi e singoli segni, che formavano antecedentemente una ben difficile e complicata semiografia. Vale a dire, concorrere a semplicizzarne la forma, e togliere di mezzo quel loro non indifferente numero che i varii, e spesso sopra un medesimo segno, mal riuniti uffici dell' arte avevano concorso ad accrescere. E per certo dal momento che taluni dei principali di questi uffici, anzi, come già si disse, i più interessanti, venivano ad essere affidati alle due sopra indicate invenzioni delle linee e delle chiavi, anche la modificazione in parola scendeva come una logica conseguenza, la quale in nessun modo poteva nascondersi all' occhio di chi aveva divinamente incarnati i principii nuovi dell' arte medesima. E veramente fu così. Noi però, all' oggetto di dimostrare quest' ultima delle pratiche riforme musicali di Guido, non ci

---

(1) Hoc autem de musicis et regularibus neumis breviter intimare possumus, quod musica tam vero tamquo levi tramite ducat cantorem, ut, etiam si velit, errare non possit; et postquam quivis, seu magnus, seu pusillus, quatuor historias vel totidem per officia eas a preceptore didicerit, antiphonarium totum et graduale absque magistro addiscere potuit. Irregulares vero, ut ostensum est, dubietatem cantori conferre valent, ut postquam per eas totum graduale usque ad unam comunionem a magistro didicerit, illam unam comunionem quae restat, canere per se sciat. Liquet ergo quod qui istas amplectitur, amator est erroris ac falsitatis; qui autem musicis adhaeret neumis, tenere vult semitam certitudinis et veritatis. COTTON, *Gerbert*. T. 11 *Script. de music.*, p. 259.

(2) Sunt autem hujusmodi antiphonae, a rusticanis et incultis clericis, per indiscretam vulgarium neumarum considerationem depravatae. GERBERT., 263.

rifaremo dal tessere fin dal suo primo principio una storia particolareggiata e completa delle *neume*. Di quei segni, vogliamo dire, i quali, secondo una più logica opinione di Coussemaker, trovando meglio la base di origine negli accenti vocali o sillabici, ebbero perciò (a cagione di una certa analogia o quasi identità di ufficio) dalla voce greca *πνεῦμα* un nome speciale che esprimesse più esattamente l'idea del loro astratto, e del giro più completo il quale fornivano, rispetto ai loro segni generatori sillabici.

La genealogia completa di questo alfabeto musicale, ben differente da quello che i Greci maestri tolsero a prestanza dalla loro lingua, e che divenne poscia strumento mirabile di propagazione melodica; la cui origine e i primi passi son nascosti nel buio dei secoli che precedettero l'ottavo, insieme alla singolarità della generazione; più, il classificamento dei segni generatori e dei derivati, diverso a seconda degl'interpreti; le trasformazioni subite, le divisioni storiche o materiali, con infine la inseparabile questione della traduzione respettiva; tutto ciò forma oggi lo scopo di faticosi e gravissimi studi per parte dei migliori musicologi, all'oggetto di completare una storia lungamente desiderata dei veri e reali progressi scientifici dell'arte. E però quand'anche presentemente a fornire lo studio di un così lungo e intralciato lavoro non ci facessero difetto il tempo, l'ingegno, e il corredo dei necessari materiali, esso non entrerebbe mai nella vera indole e nella circoscrizione di quello che abbiamo intrapreso, e che dev'essere necessariamente ristretto il meglio possibile al Musico nostro, giudicato nella singolare e rinnovatrice opera sua.

A noi basta invece di poter sommariamente concludere, e, sembraci, con diritto filo di logica, che quell'ammasso di segni molteplice e vario a seconda delle epoche, dei paesi, e dei respettivi sistemi di ogni musico autore, ei dovette scomparire in presenza delle nuove invenzioni, modificandosi e

riducendosi a quella più semplice forma la quale veniva soltanto richiesta dall' ufficio loro conservato. Cioè, a quello di tenere il posto dei suoni, la di cui gradazione, gli intervalli e la tonalità erano passati nelle attribuzioni delle linee e delle chiavi. Adunque la ragione istessa cavata dalla logica dell' arte, e i libri di canto che sono opera del secolo istesso di Guido possono addivenire sufficienti per istabilire, secondo convengono gli studiosi e i dichiaratori delle di lui dottrine, che egli dovette servirsi del punto. Del punto, bene inteso, con la forma che allora ebbe, diversa dalla nostra, quale si vede adoperata in tutto il secolo XI, e in buona parte del XII, in molti esemplari di libri corali.

Cui difatti si rivolse in ispecial modo a studiare le fasi più notevoli segnate dalla notazione *neumatica* per giungere alla quadrata, non isfuggì come fin dal primo stabilirsi del sistema delle linee e delle chiavi, e più decisamente ancora con l' estendersi del medesimo (benchè l' uso si sforzasse di continuare nei vecchi errori) i *neumi* andassero sempre ricevendo, in ragione diretta della prevalenza di quello, una forma più netta, precisa, invariabile, e meglio semplicizzata. Le cure che i notatori erano stati per lo innanzi obbligati a porre nella forma grafica e nella posizione dei segni, appariscono dipoi adoperati diversamente, e per l' accennata ragione, nei segni medesimi. Ciò è dire; le linee e gli spazi essendo divenuti i punti fissi che dovevano fermare l' attenzione dei cantòri, si dette conseguentemente più rilievo a quelle parti dei neumi che cadevano in questi luoghi. Onde quello che dapprima presentava la forma di un angolo acuto, di un tratto curvo o rotondeggiante, si cambiò man mano in un segno assolutamente tondo o quadrato; mentre il resto del *neuma* finì per non essere altro che una semplice linea di congiunzione fra quei punti i quali indicavano la intonazione, ossia il grado del tuono. E soggiungeremo ancora: adoperata essa più specialmente dai compositori o trascrittori di canti, quando si volle

dagli stessi indicare in qualche modo possibile un certo valore temporaneo, relativo, delle note fra loro; che vuol dire, una durata dei suoni. Nuova e materiale espressione questa, che venne, sembra, a sostituire quei diversi segni particolari i quali si trovano esistiti al medesimo scopo nella *notazione primitiva*. Cosiffatta trasformazione di alfabeto musicale, dovuta incominciar senza dubbio con Guido medesimo e con i suoi primi discepoli, finì quasi per compiersi nel secolo XII. E le prove stanno appunto nei manoscritti di moltissime biblioteche, nei libri di canto di quelle epoche, come pure delle susseguenti, pervenutici in molto numero, e nei quali le modificazioni si manifestano in un modo talora più, talora meno pronunziato, ma sempre vero e quasi palpabile.

Uno dei più caratteristici manoscritti in cui, a modo d'esempio, appariscano meglio segnate e notevoli, è quello dell'Archivio di Padova, del quale riproduce un frammento il Coussemaker istesso nella sua *Storia dell'Armonia*. Certo a migliore e incontestabile prova di quanto noi andammo dicendo su questo punto, potrebbe anche servire a meraviglia l'Antifonario di Guido medesimo. Quel documento, val quanto dire, in cui egli dovette tradurre nel modo più concreto e genuino le sue nuove dottrine; senza il bisogno, cioè, di adoperare in talune parti nessun vecchio elemento, benchè il meno significante, del quale forse egli potette servirsi altra volta affine di rendere meglio accettevoli le sue novità, e di chiarirne maggiormente o in modo più sensibile l'assoluta eccellenza, a menti di diverse attitudini e di varia capacità. Ben inteso però, quando pel detto Antifonario si trattasse di autografa scrittura e così evidentemente accertata, da non presentare il minimo dubbio; dove appunto sta il difficile, o, secondo che apparve fin' ora, l'impossibile.

Evvi nonpertanto chi recentemente si annunzia per il fortunato discopritore di tanto preziosa reliquia, e ci promette, senza far luogo a dubbii, la comparsa di quest' *araba Fenice*

la quale servirebbe appunto a chiarire, non che il sopraccennato, ma altri ben più oscuri e difficili punti sulla storia dell'arte musicale, e sul suo più celebre restauratore. E noi, per la gloria della musica, dell'Italia, che nel di lei rinnovamento le fu cuna principale, come pure del nostro immortale concittadino, a cui fu molto concesso e più spesso altrettanto negato; noi sì, per amore eziandio e della verità, e per quella venerazione che abbiamo agli ingegni che si consacrano al dotto apostolato delle lettere e delle scienze, auguriamo di cuore l'incomparabile ventura al nostro premuroso indagatore connazionale. Ma vorremmo davvero che per l'autorevole documento in parola, rimesso alla luce del giorno e lasciato all'esame di una critica dotta e scrupolosa, non ci avesse poi a succedere come ad Alfonso V d'Aragona. Il quale mentre si argomentava di possedere il braccio destro di Tito Livio Padovano, le cui spoglie credevano di aver dissepolte i suoi concittadini presso il tempio di Santa Giustina, s'accorse invece poco dopo di non avere che quello di un misero schiavo qual si fosse; a cui, non le pagine immortali della storia di Roma, ma un servigio reso al padrone, e forse de' più vili, avevano procacciato il berretto, la toga, l'anello, e postolo così tra i poco dissimili liberti. Dio sa se ci dorrebbe, e quanto, che a quella pergamena, sottoposta al giudizio della repubblica scientifico-letteraria, dovesse toccare per ultimo resultato la sentenza proferita da J. A. de La Fage sopra un altro Antifonario attribuito a Guido, e contenuto nel Codice Parigino di numero 10508. Sentenza, che viene espressa nei termini seguenti: « Questa « non è altro che la fatica di qualche corista, o capo corista, « il quale volle avere per suo uso una specie di *memorandum* « (o prontuario) che gli riponesse sott'occhio i passaggi i « quali gli poteva occorrere di dover intonar da solo, e su- « scettibili di presentare difficoltà (1). » Forse, in questo do-

(1) Ce n'est que le travail de quelque choriste, o chef de chœur, voulant avoir pour son usage une sorte de memorandum qui lui re-

lorosissimo caso, chi sa se i più maligni si asterrebbero dal battezzare la fatica del ricercatore italiano con un vocabolo e con un vizio, che talvolta parve tutto di certi stranieri, cioè con quello di *mistification*. Motivo per cui noi ne attendiamo l'esito con interesse, senza avere inteso con questo di preoccupare gli autorevoli giudizi; però non senza trepidazione per chi se ne prende nuovamente la grande responsabilità. Ma torniamo all' alfabeto musicale Guidoniano. Chi legge queste nostre pagine, dopo quanto abbiamo discorso intorno agli oppositori di Guido, non resterà di certo meravigliato se gli annunziamo di doverci un'altra volta occupare del ben noto Fétis e di una sua nuova sistematica opposizione circa la *notazione* medesima. Esso infatti, sempre nelle pagine biografiche consacrate all'Aretino, viene a dirci sostanzialmente che in questa parte eziandio hanno a farsi moltissime riserve, per non attribuire al medesimo quel merito che gli si vorrebbe concedere da altri.

A dir vero sarebbe stato prima di tutto desiderabile che il critico francese ci avesse esposto con una maggior chiarezza, e con miglior precisione, quel che egli intenda significare col suo vocabolo *notazione*. Se, cioè, il solo modo di collocare le note sulle linee e sugli spazi, o la forma istessa di quelle note. Giova però di credere che abbia soltanto voluto parlare singolarmente di quest'ultima, se afferma essere necessario l'osservare che gli esempi di musica che si trovano nel Micrologo e nella lettera al monaco Michele sono rappresentati in diversa maniera nei varii manoscritti; e se accade pure lo stesso anche in un solo, come appunto si verifica (ed è lui stesso che cita) nel codice di S. Evroult, notato con lettere romane sul Micrologo, con *neumi* mozzati (e che egli chiama

---

mit devant les yeux les passages qu'il pouvait avoir occasion d'entonner seul, et ceux qui étaient susceptibles de faire difficulté.

Coussem., *Histoire de l'Harmonie*.

lombardi) nel prologo all'Antifonario, collocati sopra una sola linea; e finalmente con altri segni (i quali a suo giudizio non sono che una modificazione alle dette note lombarde) nell'Antifonario medesimo, avente quattro righe, di cui una rossa e l'altra verde, e le rimanenti due tracciate nello spessore della pergamena. Manoscritto questo, che esso produce più specialmente ad esempio, per essere, come afferma, il più completo, il più corretto di quanti fin'ora se ne conoscano.

Tale adunque è la nuova obiezione che ne affaccia il critico nostro. Manco male però che questa volta è lui stesso che, a risolverla in senso a noi favorevole, ci offre uno degli argomenti principali, contenuto nelle parole che immediatamente fa seguire all'opposizione medesima, e che qui senza più traduciamo fedelmente: « Secondo l'epoca, egli dice in- « fatti, dei manoscritti, e secondo i paesi dai quali proven- « gono, si trova in essi tanta differenza nei sistemi di *nota-* « *zione*, che è fuori di dubbio averne avuti ogni epoca, ogni « regione, e quasi ogni scuola, dei completamente dissimili, « o per lo meno svariatamente modificati. » Fino a qui però non sarebbe molto, quantunque neppur poco; ma il di più non si rimane in ogni modo dal dirlo. E in vero prosegue tosto: « Da ciò è accaduto che i copisti, i quali hanno trascritto « le opere di Guido, ne abbiano notati i passi di canto con « i caratteri usati nelle loro scuole, o nelle chiese respettive, « e qualche volta impiegati molti sistemi nello stesso mano- « scritto; sia per sfoggiare di maggior sapere, sia perchè tal- « volta restava loro più facile adoprare tal'altro sistema, a « seconda degli esempi che occorreva ai medesimi di notare. » Ma bravo, bravissimo il nostro critico! lodiamo la forza del vero che lo spinge una volta a conclusioni veramente logiche. Una parola di più guastava l'argomento, ed egli si è guardato dallo aggiungervela.

In verità è tanto certo quanto egli dice, che non importavano neppure gli esempi prodotti in appoggio dei codici

Laurenziani e di quelli del padre Martini, che, sebbene italiano, non si curò, sembra, di far primeggiare nella sua storia della musica l'Italia. Rimangono conseguentemente eziandio superflui anche i citati manoscritti del Costadoni, quelli di Cerone e di Gafori, i due dell'Ambrosiana, i quattro dell'imperiale biblioteca di Parigi, e finalmente l'ultimo (il migliore, si capisce), che egli possiede in proprio. Davvero che si rende inutile tanto sfoggio di erudizione bibliografica! Noi siamo abbastanza convinti che se anche in qualche caso, affatto speciale, sia dovuto scenderci, non fu certo Guido Aretino quegli che nel suo Antifonario praticò per il primo, ordinariamente, i diversi sistemi; ma più veramente i compositori di canti, i trascrittori delle di lui opere e maestri di coro. I quali forse adoperarono talvolta le lettere e tal'altra le sillabe, o diversi segni antichi, perchè meglio assuefatti nella scrittura con quelle prime, o con questi ultimi; perchè, diremo, poste senza danno della parte sostanziale del sistema le une e gli altri nelle linee, e col sussidio necessario delle chiavi, si vedesse quanta maggior sicurezza e chiarezza, che prima non avevano, acquistassero mercè di questi segni musicali di qualsiasi forma. E forse ancora, perchè i più tardi di mente nell'afferrare i nuovi concepimenti, ed eziandio gli adusati lungamente al vecchio sistema, intendessero con più facilità il nuovo; e facendo poi la debita comparazione, si riducessero in seguito a praticarlo del tutto. Noi, proseguiremo tuttavia, conforta di sicuro la massima persuasione che quegl'industriosi cultori della musica, non già nei loro libri corali (perchè non se ne trovano affatto completamente notati in lettere latine o in sillabe); ma in taluni degli esempi di quelle teorie le quali si adopravano a propagare, usassero certe volte, in un modo speciale, anche le sillabe, unite peraltro sempre col punto.

E ciò, in ultimo, affinchè l'esercizio mnemonico, al quale esse erano meglio destinate, presentandosi più facilmente al-

l'occhio, s'imprimessero per questo con maggior celerità e sicurezza nell'orecchio e nella mente la gradazione e la natura dei diversi suoni rappresentati dalle ridette sillabe, e che spesso si dovevano intonare nella chiave, ravvisare nei segni quasi uniformi, e alternare nel seguito della cantilena, senz'altro sussidio. Oh! certamente, per dar luogo in tutto ciò a un dubbio qualunque, bisognerebbe non averci portata la minima considerazione. Questo adunque, nel modo che ognuno vede da per sè stesso, non esclude la certezza che Guido nel proprio Antifonario, e in altri canti che possa avere egli stesso notati per uso dei già pratici nella nuova teoria, abbia adoprato un tipo unico, una forma di nota più semplice, diversa dalle precedenti degli antichi sistemi, e da doversi benissimo definire genericamente con Fétis: *una modificazione alla nota*, non *lombarda*, come ei vuole, *ma romana*, *francica*, *o in genere neumatica.*

In tal caso, perchè ci dovremmo trattenere più a lungo a dimostrare la leggerezza delle sue argomentazioni in contrario? Noi ci rinunziamo, e di buon grado; motivo per cui chi più ne desiderasse, ne cerchi altrove; perchè dal canto nostro, fino a miglior prova in contrario; cioè a dire, fino alla preziosa comparsa del celebre autografo di Guido, dichiariamo di andare pienamente daccordo con quegli interpetri delle di lui opere, i quali asseriscono che per indicare, dopo la chiave e con la guida delle linee, i rimanenti suoni delle sue cantilene, egli si servì del punto come tipo principale di notazione.

Bene è vero però che mentre le due ultime discusse invenzioni, le quali costituiscono insieme alla formazione dell'*Essacordo* la vera opera inventatrice di Guido, aprivano un campo vastissimo al perfezionamento dell'arte; il punto, nella maniera che veniva adoperato a significare le altre voci da intuonarsi, sempre eguale di forma, non era sufficiente a in-

dicare di per sè stesso, con precisione matematica, il trattenimento della voce sulla nota, o, come oggi si dice, il *valore* della medesima, eccettochè con molta incertezza e approssimativamente, per quei soli mezzi che l'arte allora possedeva, e dei quali facemmo appena menzione. Così almeno vanno ripetendo con soverchia compiacenza certuni degli stranieri. Se non che a costoro, i quali rilevano un vuoto che rimase ancora per molto tempo nell'arte, e a malgrado degli studi dell'Aretino, ci facciamo lecito di domandare quali conclusioni intendano di cavarne. Forse che Guido non dette completa la sua riforma? Oh! di sicuro il fatto non sarebbe dei nuovi, nè cosiffatte deduzioni minoratrici della fama e dei meriti che la produssero; come non toglierebbero la ragione della gratitudine che i posteri hanno giustamente a serbare al nostro musico.

Vorremmo sapere difatti quante furono mai le nuove creazioni dell'ingegno umano, e di gran lunga inferiori a quelle dell'Aretino, le quali uscirono complete dalla forza intellettuale e dagli studi di un solo. Sì, vorremmo saperlo, quanti sono stati, dopo i primi saggi di Trevithick e di Vivian per una locomotiva su spranghe di ferro, o dopo i perfezionamenti di Giorgio Stephenson, gli spregiatori dei primi imperfetti apparecchi di Giacomo Watt e del francese Gugnet, che concepirono e condussero ad esecuzione l'idea di far muovere una carrozza, impiegando come forza motrice la forza elastica del vapore acqueo. Se ve ne furono (e la razza di queste invidiose meschinità non è mai scomparsa del tutto), non c'è dubbio che appartennero alla classe di quei debolissimi pimmei, ai quali se per casi fortuiti, più che per merito, venne dato l'incarico di levigare l'ultima pietra d'un colossale edificio, essi non rifiniscono mai di gracchiare sull'importanza dell'opera propria, sull'imperfezione del rimanente, e reclamano per sè stessi l'ammirazione e la lode entusiasta del pubblico.

Ora che dovrà dirsi delle nuove creazioni portate da Guido su di un'opera cotanto divina, come veramente può chiamarsi la musica? Che dovrà giudicarsi degli studi, delle riforme introdotte su questo prodigioso universale linguaggio, fattore potentissimo dell'umano incivilimento? Si poteva egli esigere che quanto non avevano saputo o potuto ottenere gl'ingegni e le continue fatiche di più generazioni e di più secoli, nascesse poi come resultato quasi istantaneo da quelle di un solo, a cui neppure sorrise lunga e prospera la vita? Vogliamo concludere: se per manco di tempo, o anche di maggior forza d'ingegno, Guido d'Arezzo non dette intero il sistema musico, come sarebbe stato desiderabile anche molto prima; o invidiosi di una fama di nove secoli, e mondiale, che stimate di averne a dedurre in disvantaggio del monaco italiano, e di ciò che per lui vi aperse l'adito a progredire? Nulla in verità di ragionevole; nulla affatto di giusto. Tutto al più chi ha la debolezza di non credere alla cieca e troppo facile *divinità del caso;* chi non si accomoda *alla fortuita combinazione degli atomi;* chi ride dell'*anima fosforo*, e riporta invece il principio delle cose di quaggiù a quella che il filosofo d'Arpino chiamava *causa delle cause;* egli conchiude con più verità, che essa plasmando l'ingegno dell'Aretino gli aveva segnato il termine a cui si rimase; e basta.

Ma tornando ancora ai caratteri musicali adoperati da Guido, e alla loro forma modificata, fu detto con rigore di vocabolo e con esattezza di frase, che i *punti non segnavano* di per loro stessi il *preciso trattenimento della voce sulla nota*, o, come suol dirsi nel moderno linguaggio tecnico, il *valore esatto della medesima*, determinata con misura matematica. Infatti non v'è luogo a dubitare che il canto ecclesiastico, anche nell'età di mezzo, fosse sottoposto a certi principii d'accentuazione, basati, come si dimostra da molti, sulla lunghezza e brevità della durata dei suoni, e originati anch'essi dalla istessa prosodia della parola, cioè dalla quantità delle sillabe. Di ciò ne

rendono sicuri le testimonianze storiche di Ubaldo (1), di Guido medesimo (2), e di altri autorevoli compositori di trattati sul canto piano; dalle quali si raccoglie appunto chiarissimamente, che le note avevano una durata temporanea, ineguale, e che certi neumi ne esprimevano più in antico la modificazione (come poscia le diverse legature), a seconda del numero delle note legate. Cosiffatte testimonianze poi rimangono convalidate da prove che chiameremo di fatto; val quanto dire, da documenti in cui i segni di durata sono distinti con nomi loro proprii, portati nella musica misurata al numero di tre, e indicati nel canto piano coi nomi di *strophe carrée e bsange,* o *helmaym;* ciò è dire, di *lunga,* di *breve* e di *semibreve.* E per quanti se ne potrebbero citare in proposito, basti primo il capitolo 85 del Trattato del secolo XI: *De musica antiqua et nova*, contenuto in un codice Cassinese nel quale trovansi le due denominazioni di *percussionalis lunga*, e *percussionalis brevis*, e le regole corrispettive in un precedente capo di numero 41 (3). In secondo luogo valga l'opera del monaco in-

---

(1) Quid est numerose canere? Ut attendatur ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae sillabae breves, quae sunt longae, attenditur: itaque soni producti quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magisquam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere ut possit melum ea finiri qua coepit. (Hucbald apud Gerb., *Script.* T. I, pag. 18).

(2) Quomodo autem liquescant voces, et an adhaerentes vel discrete sonent. Quaeve, sint morosae et tremulae et subitaneae, vel quomodo, cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad praecedentem gravior, vel acutior, vel aequisona sit, facile colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si ut debent, ex industria componantur. (Guid. Aret., *Microl.* Vedi App.).

(3) Vos, cantores, qui vultis scire vias neumarum et vultis inquirere artem musicorum, videatis quomodo dividantur neumarum chor-

glese Hothby degnamente encomiata dal nostro Coussemaker. Dunque era propriamente, secondo che dicemmo, la sola misura precisa, matematica, inalterabile del trattenimento della voce sulla nota, e il modo di fissarla senza errore possibile, ciò che restava a determinarsi, col muovere da un principio stabilito, col procedere nell'applicazione per la via di proporzioni e di calcoli non soggetti a presentare incertezze, e coll'adoperare un mezzo materiale, meccanico, ma infallibile, per la pratica, appunto nella maniera che in seguito avvenne. E questo che non potè o non ebbe il tempo di darci, continuando negli studi, Guido di Arezzo, trovarono in progresso di tempo i di lui successori nel culto dell'arte. Però, chiunque sia di loro a cui debbasi il merito di questo nuovo beneficio, la storia, che sappiam noi, non ne ha registrato fin qui nelle sue pagine immortali il vero nome, nè lo ha posto nel novero più glorioso degl'inventori. E inventore, per poco che si consideri l'opera sua, è certo ch'egli non fu. Invero, se la durata delle note, come che per le antiche dottrine rimanesse incertissima, non rappresentava altro che uno spazio di tempo impiegato dal cominciamento al termine di un suono emesso; la base fondamentale, il concetto ispiratore delle nuove regole onde perfezionare su questa parte la musica, non era d'uopo cavarlo dall'incognito: esisteva già, nel modo che abbiamo veduto, anche per Guido e per i precedenti cultori dell'arte.

Avvisato dunque ai mezzi di segnare con precisione l'unità di misura, e alla maniera di ripartirla proporzionatamente in parti più piccole, ma sempre uguali e precise, era trovata la via di sciogliere il problema e di sopperire al maggior bisogno dell'arte. Lo ripetiamo ancora: chi fosse quel benemerito che affidò pel primo alla *battuta* l'ufficio di determinare quel-

---

dae, et quomodo pergant per aequalitatem; quoniam omnes neumae aequaliter pergunt, sed tamen melodia cantorum qualiter brevi, qualiter longa, etc. (Cod. Cassin. sopra citato).

l'unità di misura, ci è ignoto; e se altri giunga a conoscerlo, desideriamo per la giustizia che lo designi all' estimazione e alle lodi dei posteri. Il fatto vero però egli è, che fissato così il punto di partenza, e convenuto che per la relativa divisione della stabilita unità di misura, il valore di ogni nota precedente fosse duplo di quello della seguente, la musica diede in tal guisa un altro dei passi più decisi e fecondi nella via del progresso, e trovò il modo di rappresentare eziandio con nuovi e diversi caratteri la matematica divisione del tempo, o altrimenti, l'esatto valore delle note. E perciò il punto Guidoniano (come le relative combinazioni e formule, o segni per la indicazione del valore de' suoni e per gli ornamenti melodici) dovette modificarsi pur esso, come di fatti si modificò, fino a cedere definitivamente il posto, coll' avanzarsi del tempo e dello studio, agli undici caratteri di forma e di valore diverso, conosciuti con nomi di *massima*, *lunga*, *breve*, *semibreve*, *minima*, *semiminima*, *croma*, *semicroma*, *biscroma*, *fusa* e *semifusa*. I quali poi neppur tutti rimangono oggi alla grammatica musicale moderna, per essersi riscontrata più facile cosa, e più vantaggiosa per l'arte, lo adoperar figure di più corta durata.

Ma noi, se già non ci siamo trattenuti anche di troppo, certo abbiamo detto sommariamente quanto basta sulle ragioni di cosiffatte trasformazioni della Semiografia musicale di Guido, che non fu in ultima analisi l' unica parte, e neppure la più interessante, destinata a doverle subire. E ciò è tanto vero, che l'istesso *Essacordo e le chiavi,* le quali costituiscono nell' insieme la parte fondamentale del suo sistema, pagarono anch' esse l' inevitabile tributo alla legge del progresso, di cui non è sempre facile conoscere il limite. Tuttavia anche su queste invenzioni riesce mirabil cosa il conoscere come eziandio nella loro modificazione si confermi ognora più la eccellenza dell' opera, e la sovranità dell' artistico genio di Guido. È sorprendente il vedere che nel mentre esse cedono all'im-

pero del successivo necessario sviluppo, ritengono ciò nonostante per sè medesime la gloria di una certa paternità, e si dimostrano come generatrici dei parti nuovi.

Difatti, rifacendosi pel primo dall' *Essacordo,* quando dopo cinque secoli da che egli era comparso ad allargare le basi dell'edificio musicale antico dovette cedere il campo al sistema fondamentale dell'*ottava,* siccome a quella che veniva riconosciuta indispensabile a comporre un *modo* in cui molte voci potessero insieme cantare; fino d'allora, dicasi, nessuno dei profondi conoscitori dell'arte tenne ciò per novella creazione. Nessuno osò attribuirsene la gloria; imperocchè il germe istesso della materiale disposizione dell'*ottava* stesse proprio rinchiuso in quegli *Essacordi* medesimi che venivansi a rigettare per essa. Anzi taluni di questi non si vollero neppure messi in completo disuso, e ciò per non avere a perdere la loro soavità di *terza* e di *sesta minori.* Di maniera che, come l'ottava di C, *sol-fa-ut — do-re-mi-fa-sol-la-si-do —* fu scelta a modo maggiore (perciocchè con essa si componga la più perfetta armonia), così quella di A, *la-mi-re,* che è: *la-si-do-re-mi-fa-sol-la,* fu presa per modo minore. La sola applicazione degli accidenti musicali di *diesis* e *bmolle* bastò a variare i sistemi delle corde, e a far sì che non solamente non andassero perduti i vantaggi di quel *modo maggiore* sostituito; ma ancora perchè le *ottave* cavate dagli *Essacordi* di Guido divenissero perfette come la maggiore, e perchè ne uscisse l'istessa armonia che dalla ricordata fondamentale C-*sol-fa-ut.* Sia d'esempio l'*ottava* di G-*sol-re-ut* (*sol-la-si-do-re-mi-fa-sol*), quale si ricava dagli *Essacordi* di Guido. In questa tutti gl'intervalli relativi alla fondamentale *sol* essendo simili con quelli dell'*ottava* C, *sol-fa-ut* (eccettuata la *settima* che nella medesima è maggiore, mentre in G, *sol-re-ut* è minore), se alla ultima si ponga un *diesis* e ne resulti però il modo seguente di *sol-la-si-do-re-mi-fa* ♮ *sol,* le due *ottave* saranno del tutto simili; che è poi come dire: ques-

seconda scala diverrà quella istessa di C, *sol-fa-ut*, trasportata alla sua *quinta* G, *sol-re-ut*, e in conseguenza l'istessa armonia potrà cavarsi egualmente dall'una che dall'altra: i due modi diverranno del pari perfetti. La medesima trasportazione venne fatta eziandio aggiungendo un *diesis* a F-*fa-ut*, *quarta* di C-*sol-fa-ut;* e in egual maniera, col dar cioè un *diesis* alla *quarta* di G, *sol-re-ut*, si trasporterà la scala di questo modo alla sua *quinta* D-*la-sol-re*, e il modo di D-*la-sol-re* diverrà perciò simile del tutto coi precedenti, così formato: *re-mi-fa, sol-la-si-do re.* — È poi con questa regola che si trasporta il sistema fondamentale, o scala di C, *sol-fa-ut*, di *quinta* in *quinta;* val quanto dire, aggiungendo per ogni trasportazione un *diesis* alla *quarta* del modo che si lascia, o alla *settima* del seguente. Ma non che tutto questo, dal sistema di Guido, coll' uso dei *bmolle*, ricavasi pure un'altra *ottava* simile colla fondamentale moderna, C-*sol-fa-ut;* quella, cioè, di *fa-sol-la-si*^{b}, che è il modo di F-*fa-ut*, il quale consta appunto delle medesime corde di C-*sol-fa-ut*, eccettuata la settima (*si*) che in F-*fa-ut* ha un *bmolle.* Tantochè facendo minore la *settima* istessa di C-*sol-fa-ut*, la sua scala vien trasportata alla sua *quarta* F-*fa-ut.* Egualmente poi, col far minore con un *bmolle*, la *settima* di F-*fa-ut*, la medesima scala verrà trasportata alla *quarta* di F, *fa-ut*, che è B-*fa*, e se ne formerà la scala, o nuovo *modo*, di: *si*^{b}*-do-re-mi*^{b}*-fa-sol-la-si*^{b}. Con pari metodo eziandio di far minore, mediante un *bmolle,* la *settima* di B-*fa*, ne nascerà il modo della sua *quarta* E-*la-fa-mi*^{b}*-fa-sol-la*^{b}*-si*^{b}*-do-re-mi*^{b}*:* che se poi venga fatta minore la *settima* di E-*la-fa*, ecco nascerne il modo di: A-*la-fa,* così composto: *la*^{b}*, si*^{b} *do, re*^{b}*, mi*^{b}*, fa-sol, la*^{b}. — In ultimo; da A-*la-fa*, cavasi nell' istessa guisa il modo di D-*la, fa*, che è il seguente: *re*^{b}*, mi*^{b}*, fa, sol*^{b}*, la*^{b}*, si*^{b}*, do, re*^{b}. Ma di cosiffatte trasformazioni, e dei circoli di modi con *diesis* o con *bmolle*, come della relazione dei modi istessi maggiori o minori, possono bene vedersi dagli studiosi i rispettivi esempi

in quei trattatisti che se ne tolsero il compito speciale, e che così posero nella miglior luce i punti di contatto e le vere attinenze del vecchio col nuovo sistema fondamentale della musica. Per noi, facendolo, sarebbe una lezione di grammatica elementare della musica, la quale, se pure giovasse per taluno dei meno versati nella materia, non avrebbe qui, come altre simili particolarità, il suo vero posto.

Motivo per cui, omettendo sull' argomento pur ora discorso ogni altra particolarità, seguiremo ad accennare, quasi di volo, chè quanto venne a succedere pel sistema delle corde, si verificò egualmente per le chiavi ed anco per le linee. Le quali ultime subirono semplicemente e logicamente l' aumento di una sola; mentre le prime soggiacquero a quelle trasformazioni a cui le conduceva la loro natura e l' ampliato ufficio. E cioè; quando al prefato *Essacordo* venne sostituito come stabile e miglior fondamento il sistema dell'*ottava* di C-*sol-fa-ut;* quando le linee crebbero sino a cinque pei canti figurati, supplendosi al maggior bisogno con i tagli in testa alle note medesime; allora, come erano scomparsi i colori, disparvero intieramente anche le mobili lettere-chiavi di Guido le quali avevano pure subita un' alterazione molto anteriore al cambiamento del sistema fondamentale dell' *ottava,* e cedettero anch'esse il posto ad una chiave universale, chiamata col nome istesso dell' *ottava* di C-*sol, fa, ut.* Chiave, la quale fu alla sua volta la madre alle altre sette speciali, corrispondenti ad altrettante voci umane che la natura formò adatte al canto, e che i musici distinsero coi nomi di *basso,* di *baritono,* di *tenore,* di *contralto,* di *mezzo soprano,* di *soprano* e di *canto.* Ma frattanto; senza che qui stiamo, nell'istesso modo che altrove, ad esaminare più o meno particolarmente i singoli passi, le ragioni e i meriti dei respettivi cultori, e dello sviluppo operatosi per loro medesimi; da chi venne, domandiamo piuttosto, quel primitivo concetto di regolare esattamente la tonalità, i gradi e gl' intervalli delle voci? Concetto, dicasi, che

fu causa e lume a progredire tanto celermente, almeno rispetto all'epoche decorse? Chi generò, per così dire, quei primi segni; chi ne determinò pel primo l'uso, l'ufficio, se non Guido d'Arezzo? Secondo noi, e crediamo secondo i più, starà ad ogni altro dei di lui successori il merito di un'applicazione, di uno svolgimento sempre più vantaggioso alla scienza; egli avrà anche per sè stesso, se vogliasi, il vanto dell'ultima perfezione, e perciò anche la gloria di ingegno penetrante, di criterio eccellente ed acuto; ma quella di Genio che trasformando crea, è solo dovuta nel caso nostro al Monaco Aretino. *Facile est*, è qui il caso di ripetere, *inventis addere.*

E così, da quanto fu detto sull'*ottava* moderna e sul modo di cavarla dagli *Essacordi,* senza perdere alcuno dei vantaggi proprii del suo sistema fondamentale, ci pare altresì che ne sia venuta una nuova risposta al sempre celebre oppositore Fétis; il quale, come già sanno i lettori, affermò, quasi indiscutibile cosa, lo avere avuto Guido in pensiero di costituire la scala nel modo che oggi si trova formata, invece dell'*Essacordo.*

E certo, se non l'ebbe decisamente, conobbe almeno alcuni pregi e proprietà dell'*ottava.* Che se poi non la prese come base fondamentale del suo nuovo sistema; chi oserà dirci in contrario che il tempo, gli studi e l'esperienza non ce lo avrebbero potuto condurre, o che gli sarebbe mancata anche la settima sillaba, facile a rinvenirsi in quelli stessi emistichii dell'inno di S. Giovanni? I Genii, i veri Genii, quando loro non viene meno la vita, non si ristanno giammai a mezzo del cammino, ma potendo lo forniscono intero; cercano la perfezione e spesso la trovano. E quando il corso naturale del vivere o altre cagioni non lo consentono ad essi, legano in modo abbastanza chiaro la santa eredità ai loro successori i quali, se per verità appariscono rari, però non mancano mai.

Ed ora, rassegnate così le invenzioni dell'Aretino, le opposizioni e le critiche diverse, sempre o più specialmente stra-

niere, ci si domanderà e con ragione: che cosa mai concedono, e come spiegano quei cotali una fama di nove secoli, non distrutta pel ripetersi e ringagliardirsi della critica demolitrice? Noi già lo accennammo; ed ora però lasciamo che ce lo dica quel più severo critico il quale non avendo potuto nascondersi il fatto imponentissimo di una tradizione gloriosa, e, checchè dire si voglia, universale, la spiega come appresso:

« Da questa lunga discussione, dice Fétis, che era necessaria « per la celebrità del musico di cui si tratta, mi si obietterà « certamente: se Guido non è l'autore di nessuna delle « invenzioni che gli si attribuiscono, e che voi gli contestate, « cosa mai dunque gli resta, e sopra quali basi è stabilita la « sua fama, giunta sino a noi attraversando 800 anni? Ed « io risponderò che egli ebbe dei titoli incontestabili al- « l'ammirazione de' suoi contemporanei, ma che a quelli nes- « suno ha mai pensato in tempi posteriori; e che sedotti dallo « splendore del suo nome, si è voluto giustificarlo con delle « invenzioni supposte, non avendo compreso in realtà ciò che « egli avesse fatto. » E noi invece sfidiamo qui subito altrui a giustificare le contradizioni alle quali egli (solo conoscitore, quale dichiarasi dell'opera di Guido) si lascia correre. Davvero, rispondiamo innanzi tutto a questo suo paragrafo, che per affermare come ei fa che dopo i contemporanei di Guido nessun altro pensò ai titoli di merito acquistati dal medesimo in conseguenza dei proprii studi, bisognerebbe non avere contezza alcuna di quanto ne scrissero i di lui successori immediati nel culto della musica, e di quello che fortunatamente ancora ne scrivono molti altri non meno periti nell'arte, dopo l'esame accurato delle opere istesse, fatto in ispecial modo dal XIII e XIV secolo infino ai nostri giorni.

Bisognerebbe che più non esistessero gli scritti dei commentatori, da Aribon a Giovanni de Muris, non esclusi quelli degli anonimi che si pubblicarono e tuttodì si vanno pubblicando dagli antichi manoscritti, per l'onore della nostra Italia.

Soprattutto poi sarebbe stato necessario a Fétis, che egli stesso non si fosse trovato costretto a tirarne in campo qualcuno, e che fossero egualmente periti del tutto i pregevolissimi Codici nei quali sonvi commenti spezzati, riproduzioni di teorie musicali secondo i nuovi principii di Guido, raccomandate con l'autorità del suo nome espressamente invocata, e a lui medesimo attribuite. Tutto ciò sarebbe dovuto verificarsi, perchè egli avesse potuto dire con ragione, *che nessuno dei posteri pensò mai ai titoli di gratitudine dovuti all'Aretino.* Ma perchè questo non è; ma perchè nello scrittore non può ammettersi su tale proposito ignoranza di sorta; così conviene credere, e lo diciamo senza ritegno, che egli abbia voluto nascondere altrui pensatamente il vero, coll'autorità del proprio nome e della propria dottrina.

Del resto poi veda ognuno da per sè stesso, in qual modo (secondo lo strano concetto del Francese) sarebbe egli potuto nascere quello che ei chiama *splendore del nome di Guido,* senza il fondamento reale di meriti grandissimi e incomparabili: splendore così abbagliante, da doverlo poi giustificare necessariamente con fantastiche attribuzioni. Rifletta, chi legge le pagine del nostro critico, come sarebbesi mai potuta perpetuare e diffondere oltre monte e oltre mare tanta fama, se, alla maniera che egli dice, nessuno avesse pensato ai meriti i quali ne dovevano essere la causa generatrice e la base; se discutendoli per misurarne il valore, non si fossero riscontrati veracissimi e grandi. E quella patente larghissima di ignoranza che egli regala gratuitamente a quanti presero ad esaminare le opere di Guido e non riuscirono a comprenderle dirittamente, lui eccettuato, o non è, prima che un giudizio calmo e ponderato, la presunzione più colossale che si possa immaginare? Questi eccessi paradossali non si combattono: basta solo accennarli, per vederne subito l'enormità.

Però ci è appunto questo di buono; cioè, che altri dei connazionali di Fétis, recentissimi eziandio ed accreditati per

dotti lavori di storia musicale, non hanno, come lui, sentenziato e scritto di Guido.

Ma proseguiamo a riferire: « Se si esaminano, egli dice, « i trattati di musica di Remigio d'Auxerre e di Reginone « di Prum, di Ubaldo e di Oddone di Cluny, vi si troverà « più o meno di dottrina, concetti più o meno felici; ma non « dei metodi d'insegnamento, basati sopra principii fecondi di « resultati. » Oh! felicitiamoci davvero col nostro Aretino, perchè una buona volta abbiamo trovato il suo vero merito. Esso dunque sta nel metodo, e su che genere di principii applicato! Prima di tutto, crede davvero Fétis che molti ancora dei connazionali suoi non abbiano esaminate le ricordate opere, e specialmente quelle di Ubaldo, senza che sia loro avvenuto di trovarci più di quanto ne riferimmo molto innanzi noi stessi? S'ingannerebbe anche in questo: e non essendo ciò possibile, dopo la moltissima erudizione della quale ei fa mostra non dubbia, ne cavi però, chi legge, la conclusione che egli stimi più logica.

In qualunque modo, peraltro, non possiamo astenerci su questo dall'encomiare il critico, imperocchè egli ci prepari così bene, e quasi all'inaspettata, il trionfo di Guido. Se difatti nessuno de' suoi più immediati predecessori, o contemporanei, ebbe principii, concetti e metodi fecondi di resultati felici, ciò significa per lo meno che lo furono quelli di Guido, coi quali si scende a fare comparazione; e che dove questi avesse seguite e svolte solo con qualche diversità di modo le incerte dottrine dei precitati, non avrebbe di sicuro potuto creare un metodo ottimo, sopra basi manchevoli e infeconde. « Nessun mezzo, scende poi a concludere, di direzione nello « studio dell'arte esisteva avanti di Guido. » Davvero non è neppure questa cosa da meravigliare, perchè naturalissima. Se l'arte difatti non avea basi suscettibili, e cioè, principii fecondi e regole ben chiare e ben determinate, come mai poteva rendersi possibile di cavarci un modo di esporla, il quale avesse

caratteri e qualità vere di metodo ottimo e ben determinato? Ogni prova doveva certo riuscire inutile; e quel difetto che si trovava nella scienza medesima, riprodursi logicamente nella sua esposizione. « Gli strumenti dei Greci e dei Romani (sono « sempre parole del critico) erano caduti nell'oblio, perchè i « cristiani non avevano creduto bene di servirsi di cose che « erano state adoperate nelle cerimonie del paganesimo. L'or- « gano non si trovava che in piccol numero di chiese, e po- « chissimi musici erano capaci di suonarlo. Ancora più rari « erano gli altri strumenti nel secolo IX e nel X; di maniera « che non esisteva alcun altro mezzo per dirigere la voce e « formare le orecchie degli allievi di canto, tranne che le le- « zioni del maestro, e nessuno studio individuale era pos- « sibile. »

Sopra questo nuovo paragrafo ci permetta subito il nostro Francese che noi gli osserviamo intorno ai Romani, come nè musica nè istrumenti propri abbiano essi mai posseduto; ma come questi ultimi togliessero sempre a prestito dalle altre nazioni, e dalla Grecia in ispecie, la quale, secondo che vedemmo, avea dato loro gli stessi principii fondamentali della scienza e dell'arte. Del resto, non è maggiormente vero che i cristiani li rigettassero sul principio, perchè credutili contaminati dalle cerimonie pagane; ma sì perchè male si prestavano, pel grado di perfezione a cui erano giunti, ai loro canti informati alla severità di un culto che era l'antitesi perfetta, e perciò la condanna delle festive baldorie e delle clamorose adunanze di una religione superstiziosa e bugiarda. Quando al contrario al canto meglio avanzato si potè unirli col vantaggio di un effetto serio e maestoso, la Chiesa non rifuggì dall'adottarli; in quell'istessa maniera che non rigettò mai ogni altro sussidio dell'arte umana, la quale per via d'impressioni sensibili tendesse a sollevare l'anima e la mente alla contemplazione d'invisibili cose. Ma per soprappiù; qual vantaggio potevano essi dare l'organo e gli strumenti, così lon-

tani dallo stàto di perfezionamento a cui giunsero solo molto più tardi? Se dovevano principalmente aspettare norme e regole più sicure da quell'arte medesima che guidava il canto; imperfetto questo, imperfetti anche i primi: appunto come è sempre avvenuto, che il fiacco al debole non abbia mai servito di sostegno e di aiuto: com' è vero altresì, che cieco condotto da cieco vanno insieme a precipizio. Dunque non era al certo la mancanza degli strumenti musicali, quella che rendeva imperfetti i metodi e l'esecuzione del canto; non sarebbe stata al contrario la loro presenza, quella che avria potuto dirigere la voce, mal guidata dai precetti che essa aveva quasi in comune con quelli. E dopo ciò, seguiamo sempre il critico nelle sue ultime, più preziose, e veramente imprevedibili conclusioni: « Guido, prosegue a dirci il biografista, per mezzo dell'invenzione di un « *metodo d'insegnamento*, il primo che fosse stato immaginato, fece cessare questo stato di cose, e rese in tal modo facile « l'istruzione musicale. Pochissimi giorni bastavano per mettere il fanciullo in istato d' imparare da solo il canto di un'antifona e di un responsorio. » Solamente? gli domandiamo, interrompendo per un momento il corso delle sue conclusioni. Per verità Guido istesso ci ha detto che i suoi allievi potevano fare qualche cosa di più; e tanto è. Onde noi, se anche ne dubiti il Francese, lo teniamo per giudice attendibile dell'opera sua quando ne assicura, che *sconosciute e inaudite cantilene eziandio a prima vista eseguivano.*

Ora poi attendasi bene al rimanente della critica, la quale si fa a rivelarci che genere di metodo fosse quello messo in pratica dall'Aretino. « Questo metodo consisteva nel trovare le « intonazioni per mezzo del Monocordo, strumento di facile « costruzione, e sul quale erano impresse le lettere rappresentanti le note. Un cavalletto mobile si poneva nella lettera « della nota che si cercava, e la corda, toccata, dava l'intonazione. « A questo mezzo Guido aveva unito l'uso di una certa mnemonica de'suoni, che consisteva nel bene imparare una melodia

« conosciuta, per servirsene come di punto di comparazione, « *dando per nome alle note di questa melodia le sillabe* « *poste sotto ciascuna di esse, affine di conservare quei* « *medesimi nomi a tutte le note simili.* »

E qui, innanzi di trascrivere il rimanente del singolarissimo paragrafo, crediamo non si debbano passare inosservate queste ultime parole; nelle quali pare a noi che possa ritrovarsi una certa contradizione con ciò che il critico disse molto innanzi, relativamente alle stesse denominazioni delle note tratte dall'inno di S. Giovanni. Asserì difatti una prima volta, che Guido *non intese di dare quei nomi alle note della sua scala,* ma di proporre coi medesimi un esempio qualunque; non unico cioè, ma variabile, della pratica novellamente foggiata. Che essi perciò non dovevano esser presi alla lettera; e che il trovarli uniti alle lettere Gregoriane, come li dà Gerberto, era opera di qualche copista *ignorante* (diploma rilasciato sempre dal Francese, e a tutti, in una larga misura): infine, che erano in contradizione con l'esempio che precedeva la nuova pratica insegnata. Tutto questo asserì, mentre adesso afferma con pari franchezza, che l'Aretino *dette per nomi alle note di questa melodia* (la quale conteneva, come ognuno vede, tutta la serie progressiva dei suoni dell'*Essacordo*) *le sillabe poste sotto ciascuna di esse note, con l'intendimento di conservarle per tutte le altre simili.* « In ultimo, continua Fétis, raccomandò l'uso dei neumi, come il « miglior mezzo di distinguere le note principali di ogni « melodia, e di riconoscere il tuono. »

E perchè tutto questo non poteva bastare per rendersi ragione della celebrità acquistata dal Musico (specialmente nel modo col quale se lo spiega e lo intende il nostro critico), ecco finalmente com'esso giustifica lo strano fenomeno: « Sembrerà forse singolare, egli dice, che una fama sì grande sia « stata il prezzo di cose tanto semplici; ma all'epoca in cui « Guido viveva il trovare queste cose, ora così volgari (si-

« curo! una volta conosciute ed intese) era uno sforzo di ge-
« nio. » Dunque fermiamoci lì; *genio,* ha detto. E quando fu mai che i *Genii* producessero cose volgari? O quelle volgarità che parevano creazioni straordinarie agli *uomini imperiti* (?) dell'epoca, e di quei primi secoli dopo Guido, perchè mai continuarono ad essere considerate come tali in ognuno degli altri susseguenti, fino a noi? Probabilmente, perchè non nacque mai un ingegno pari a quello del critico che rileva oggi tanta vacuità nelle opere musicali del monaco di Pomposa! Ma, benedetta la forza del vero! che, nonostante ogni studiato artifizio, erompe chiarissimo dalla coscienza di chi tanto faticò a nasconderlo. Benedetta lei, che fa scrivere al medesimo Francese in questi termini: « Il servigio reso da Guido fu im-
« menso; perchè dal momento che egli fornì il metodo del-
« l'insegnamento, le scuole regolari di canto ecclesiastico
« furono istituite dappertutto, e l'istruzione rapidamente dif-
« fusa. » Veramente scuole regolari di canto esistevano anche prima del nuovo metodo di Guido; e l'autore della *Storia universale della musica* è meraviglia che mostri di non saperlo; essendo che nelle principali chiese della cristianità, e in Italia singolarmente, vi fossero istituzioni ed uomini consacrati al magistero di questo *linguaggio divino.*

Tutto al più avrebbe dovuto dirci che esse aumentarono di numero col crescere della facilità d'insegnamento; e che i migliori resultati incoraggiarono lo studio e la diffusione del canto, mentre per lo innanzi scarseggiavano: o ancora, che se mancavano più zelanti cultori, la ragione stava unicamente nell'imperfezione dei principii. Ma questo è nulla, in confronto del resto: lasciamo dunque che il Francese scenda alle ultimissime conclusioni sul metodo attribuito a Guido, per concluder noi alla nostra volta sul conto della sua critica. « Al
« merito dell'*invenzione* del suo metodo, prosegue, Guido ha
« unito quello di esporre con chiarezza i principii nel Mi-
« crologo e nella lettera a Michele, come nel prologo dell'An-

« tifonario. » Ma che sorta di metodo, siam costretti a dimandare nuovamente, è questo, che fa cessare tante incertezze, che colma tante lacune, che ripara a tante imperfezioni dell'arte, e che riduce, inoltre, a così pochi giorni lo spazio di tempo necessario da apprenderla; mentre per lo innanzi non bastava logorarcisi sopra un'intera vita? Che metodo è, che riforma il Monocordo, che amplia il sistema dei suoni, che ne fissa stabilmente i gradi, che gli misura, gl'indica con certezza, e dà ai medesimi i propri nomi? che trova una regola, un mezzo per imprimerli tenacemente nella memoria, per farli riconoscere ed emettere a prima vista? O ce lo dica il critico di oltr'Alpe, di qual natura egli è mai questo metodo che l'universalità adotta, che il tempo e i nuovi progressi non rigettano nella parte maggiore e sostanziale, e che egli stesso è costretto a battezzare siccome il prodotto di un *Genio* destinato a *rendere un immenso servigio al progresso dell' arte;* e che infine è composto di un insieme di nuovità sconosciute per lo innanzi, e trovate sempre mirabili! In tutto questo vi è di sicuro qualche cosa di più, e anzi infinitamente di più, che un semplice modo, come è a dire, mnemonico di esporre e disporre una materia presa a trattare, seguendo con ordine fisso certi principii. Laonde, o di questo, che forzatamente confessa il Francese, egli non conviene con noi, e allora si contradice nei termini; o lo accetta, e in questo caso è fatta solo questione di vocabolo, volendosi da lui comprendere nell'accessorio la parte principale. Quella, è quanto dire, che fa di Guido un inventore nell'arte propria, un padre e un restauratore della musica. Certo una delle due: però a questa seconda conclusione non crediamo si acconci il critico di Guido.

Ma per ultimo, come se tutto quello di che discutemmo sin qui non sia bastato all'autore della biografia di Guido d'Arezzo, pare che egli si studi sempre con una singolare compiacenza di non volersi mostrare verso il medesimo, non diremo più moderato e benevolo, ma meno partigiano e ingiusto, anche

rispetto all'unica concessione fattagli, di un metodo razionale e fecondo nell'esposizione di dottrine già note. Metodo, intendiamo appunto di dire, non già nel significato più ristrettivo della parola; ma in quello maggiormente nobile e largo, di un'arte intesa a dirigere con lume più chiaro le facoltà intellettuali, e a guidarle con bastante evidenza nel conoscimento delle correlazioni che hanno fra di loro le diverse parti di un ramo qualunque dello scibile umano, ponendole così dirittamente sulla via di trovarne fin le ultime applicazioni. Svolgimento questo che, chiamato scientifico, diviene sempre causa efficiente di nuovi progressi.

E in tal guisa, mentre qui almeno Guido nostro sarìa dovuto, per lo studio del Francese, risplender di una gloria maggiore sopra gli altri espositori, gli vengono al contrario negati quei meriti stessi che i connazionali dello scrittore, e sempre i migliori, riconoscono e si fanno a difendere con i più saldi argomenti. Alludiamo senz'altro alla parte teorico-pratica della musica, che riguarda più da vicino ciò che noi chiamiamo oggi *Armonia*. Onde non ispiaccia per questo agli ammiratori del nostro musico italiano che qui ne sia detto, il più concisamente possibile, quanto basti a porre in evidenza quest'ultima delle spogliazioni tentate a carico del medesimo.

Della voce *Armonia* quale fosse presso i Greci il significato più comune, e come l'intendesse un secolo innanzi Ubaldo, lo dicemmo già superiormente, senza che qui faccia di mestieri il ripeterlo. Richiamandoci dunque semplicemente l'attenzione dei lettori, proseguiamo a dire sull'argomento quanto è necessario per rivendicare al concittadino di Mecenate, non la gloria di una nuova invenzione, ma il giusto merito dovutogli di un maggiore impulso a progredire, dato a questa parte scientifica dell'arte musicale. Merito che le opere istesse dell'Aretino dimostrano, e per lo studio delle quali lo riconobbero appunto e lo encomiarono giudici non sospetti e meglio imparziali di Fétis. Eccoci dunque alle prove.

Chiunque sia per poco versato negli studi e nelle ricerche dall'arte musicale, sa di per sè stesso che le origini di quella parte che chiamiamo *Armonia* si hanno da ricercare nelle medesime regole della *Diafonia*, colle quali si rannodano appunto i primi passi conosciuti e i primi progressi della scienza armonica. Ora, circa la *Diafonia*, pei lumi che ce ne danno le opere stesse di Guido, e per le chiare interpretazioni che se ne porsero gli investigatori più profondi della materia, non potrà dirsi che egli ci abbia portate modificazioni così sostanziali, da doversi ritenere che dopo di lui ogni successivo sviluppo sia immediatamente disceso dalle sue nuove dichiarazioni. Ma certo, da quanto ne dice l'Aretino nel cap. 18 e 19 del Micrologo (unici luoghi nei quali si parla esplicitamente di *Diafonia*), possiamo bene riscontrare che egli giovò assaissimo alla parte musicale in discorso; e che quella maggiore dolcezza la quale si vanta di aver conseguita pe' suoi *nuovi modi*, servì di lume a Giovanni Cotton per il primo, e ad altri dei successori in questo studio, onde progredíre come essi fecero nell'*Armonia*, e inoltrarsi fino al punto dal quale incominciano i dati più certi per la sua storia.

Guido, prima di tutto, definisce così la *Diafonia:* « La *Dia-* « *fonia,* che si chiama *organo,* fa intendere la separazione « delle voci; quando esse separate l'una dall'altra suonano « differentemente accordandosi, o si accordano suonando diffe- « rentemente » (1). In questo capo 18 del suo Micrologo spiega quella specie di *Diafonia* a cui sembra che egli dia la preferenza; e che da lui medesimo trovata e proposta, chiama anche *più dolce*, in confronto di quella usuale ch'ei ritiene per *più dura* (2). Sappiamo d'altronde, ed è qui bene

(1) Diaphonia vocum disjunctio sonat, quam nos et organum vocamus; cum disjunctae voces et concordanter dissonant, et dissonantes concordant.

(2) Superior nempe modus durus est, noster vero mollis.

osservarlo, che in nessuna parte dei suoi lavori Guido si permette un vanto il quale pienamente non giustifichi, o che esageri alquanto la sua religiosa umiltà. Come è poi facile il vedere altresì dal citato capitolo, nella propria *Diafonia* Gùido non ammette nè la *seconda minore*, ne la *quinta;* ma bensì la *seconda maggiore*, la *terza maggiore*, la *terza minore* e la *quarta*. La *terza minore* viene da esso considerata come un intervallo di una qualità secondaria; mentre alla *quarta* si dà il primato (1). La principale regola di Guido sembra posta chiaramente in questo: che cioè la parte organale non iscenda al disotto dell'*ut* del primo *Tetracordo* (2). Tantochè quando per eccezione un cantore voleva discendere al disotto di questa nota, convenivagli adoperare diligenza di non fare riposi; ma di eseguire questi suoni inferiori con rapidità, tornando al più presto possibile alla nota posta come limite (3).

Nel capo susseguente poi espone la maniera di procedere in un gran numero di casi, per ciascuno dei quali ha cura di porgere degli esempi. E questi esempi, se per una parte rientrano nelle regole istesse stabilite da Ubaldo nel 17° cap. del suo *Manuale di musica*, e possono anche sembrare per noi di non molta utilità, ciò che ci fanno meglio osservare è questo; che quasi tutti si riferiscono alla *Diafonia* formata da *intervalli* a *movimenti mescolati:* cosa la quale indica una tendenza determinata ad abbandonare le successioni

(1) Ad quem (modum diaphoniae) semitonium et diapente non admittimus; tamen vero et ditonum et semiditonum cum diatesseron recipimus, sed semiditonum in his infirmatum, diatesseron vero obtinet principatum.

(2) A trito enim infimo, aut infimis proxime substituto, deponi organum nunquam licet. *Microlog.* — Vedi *Scritti* di Guido in *App.*

(3) Saepe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum in trito tenemus; tunc vero opus est ut in inferioribus distinctionem cantor non faciat, sed discurrentibus cum celeritate vocibus, praestolanti trito redeundo subveniat, et suum et illius facta in superioribus distinctione repellat.

continue di *ottave,* di *quinta,* e di *quarta.* E in verità, più si progredisce, più apparisce manifesto cosiffatto abbandono dell'impiego della *diafonia* a *intervalli* e *movimenti simiglianti;* mentre acquista sempre nuovo sviluppo quella a *intervalli* e *movimenti mescolati.* E il fatto si spiega con molta naturalezza, se si riguarda alla monotonia e alla condizione straordinaria alla quale trovavasi in certo modo quasi condannata la prima specie, come alle combinazioni e al progresso di cui era suscettibile la seconda.

Di sicuro, circa la metà del secolo XI, e propriamente nell'epoca in cui più si diffondevano e si commentavano le teorie di Guido, la *diafonia* a *intervalli* e *movimenti mescolati* aveva, può dirsi, attratta esclusivamente l'attenzione dei didascalici, e ne occupava l'ingegno e gli studi. Giovanni Cotton, sopra ogni altro, che fiorì nell'epoca accennata, e però non molto posteriormente a Guido, consacra a questa ultima specie di *diafonia* quasi un intero capitolo, senza neppure che egli faccia parola dell'altra.

Dalla definizione medesima, e dalle regole che questi ne detta, è facile il riconoscere i progressi motivati in parte, e già affermatisi, per gli ultimi canoni Guidoniani. Infine, per incomplete e scarse che si mostrino in proposito le notizie, sono esse tali tuttavia, che bastano a constatare due fatti importantissimi. Primo, la preponderanza avvenuta pei nuovi precetti di Guido, e sempre crescente da quell'epoca in poi, della *diafonia* a *intervalli*, come fu detto, e *movimenti mescolati*, sopra l'altra a *intervalli* e *movimenti simiglianti:* secondo, l'impiego dei *movimenti contrarii.* Dei quali se il principio si trova posto categoricamente da Giovanni Cotton, esso nella sostanza non è peraltro estraneo alle teorie precedenti di Guido.

Questi sono appunto quei due fatti principalissimi i quali influirono più specialmente sull'*Armonia.* E in realtà chi si tolse il compito di scrivere a distesa la storia delle sue

diverse fasi e delle vicende progressive, fu soltanto dalla fine del secolo XI che potè raccogliere documenti e monumenti a stabilire con qualche sicurezza il vero. Cui piacesse di conoscerne alcuni dei più certi, e dei meglio eloquenti, non ha che a rivolgersi all'interessantissimo lavoro di Coussemaker. Il quale, oltre all'averci lasciata una dotta istoria dell'Armonia nel medio evo ha pure tanto vantaggiosamente accresciuta la serie delle pubblicazioni di musica medioevali iniziata da Gerberto. In quella prima e preziosissima opera del dotto francese troverà ogni studioso amplissima la materia e la messe a qualunque suo ragionevole desiderio. Cioè; minute ed esatte le ricerche; giustificate, a seconda dell'arte, le considerazioni; le discussioni, calme e non esagerate; il tutto infine, appoggiato a documenti e monumenti senza risparmio raccolti. Fra quelli poi che il prelodato scrittore riporta ed esamina, ci sembra al caso nostro di moltissimo interesse il primo: un Trattato, vale a dire, di anonimo autore sull'*Armonia* o *Diafonia,* esistente, come egli ne assicura, nella biblioteca milanese, e comunicatogli da due de' suoi connazionali che lo ritrovarono pei primi. Trattato il quale, pel trovarsi insieme ad altre opere di Guido, e pel tacere che fa di ogni altra dottrina sulla *Diafonia* esistita antecedente al medesimo, non ci è dubbio che egli sia di poco posteriore all'Aretino. Noi non istaremo a riferirne intera la dotta analisi che ne vien fatta; stante che, come già fu dichiarato altra volta, non ci appartenga il tessere la storia completa di questa o di altra parte più interessante della musica. Però, ricordandolo, non ci asterremo dal dire, come dall'insieme delle teorie e degli esempi che il precitato Anonimo adduce, ne risulti chiaro, secondo osserva l'istesso Coussemaker, che la dottrina dell'*Armonia* insegnatavi è l'intermediaria fra quella di Guido d'Arezzo, di Giovanni Cotton, e l'altra del *discanto;* e che dei due primi si ritiene l'impiego di *movimento contrario*, quasi rigorosamente osservato. Mentre poi la preferenza data negli

esempi relativi all'*ottava*, all'*unisono* e alla *quinta,* dimostra l'abbandono successivamente accaduto della quarta: abbandono che si fece completo sulla fine di quel secolo istesso, o sui primi del XII. Di maniera che, collegati in tal modo questi fatti, portateci su le debite riflessioni, e verificato il movimento progressivo che in questa parte ancora si andò operando dopo Guido, i suoi precetti e le sue pratiche; ci sembra lecito di concludere un'altra volta contro Fétis e compagni, che le teorie del nostro monaco Pomposiano non riuscirono neppure in questo (come appunto ritiene il Francese) infruttuose del tutto; e che così intorno alle medesime, come al relativo metodo di svolgimento, vuole giustizia siagliene riconosciuta quella parte di merito che ne risulta, non meno vero, nè meno reale di molti altri.

Quando entrammo nelle ricerche e nell'esame delle invenzioni musicali attribuite o negate a Guido nostro, non prevedevamo, lo confessiamo, che l'ordine loro e la concatenazione ci si sarebbero dimostrati tali e così forti, da non permetterci di dividere questa parte del lavoro, e intramezzarla (mantenendo pure un cert'ordine) con la narrazione di qualche vicenda personale del celebre musico, benchè estranea, se può dirsi, all'arte sua considerata in se stessa. Non pensavamo, no, che esse ci avrebbero condotti a doverne discorrere fino all'ultima, e senza interruzione di sorta. Onde il lettore che ci ha seguito costantemente fin qui, è per poco se non avrà creduto che non volessimo tornare mai più sopra certe speciali avventure del semplice monaco e del cittadino. Ma perchè a non interrompere la rassegna dell'arte ci fummo appunto obbligati, nella maniera che ha dovuto risultare manifesta, dalla natura istessa e dai legami dell'argomento; così speriamo che chi legge troverà giusto il metodo dovuto seguire: e che perdonatoci anche il tedio arrecatogli, se in ispecie egli sia profano all'arte, tornerà volentieri al racconto puramente biografico e storico, a cui senza più lo riconduciamo.

LIBRO SESTO

DALLA CHIAMATA DI GUIDO A ROMA ALLA DI LUI MORTE

Se nei primi cinque lustri del secolo XI potessero aver cambiato le condizioni morali della società, e delle scienze. - Di Giovanni XIX e dell'antecessore fratello Benedetto VIII. - Nuove testimonianze a favore di Giovanni. - Chiamata di Guido a Roma. - Partenza dell'Aretino dalla sua città nativa. - Confronto dei due viaggi tra loro. - Cioè, da Pomposa ad Arezzo, e da Arezzo a Roma. - Convenienza di una compagnia d'onore. - I veri compagni di viaggio. - Perchè di due soli faccia parola Guido medesimo. - Pietro Proposto e Grimaldo, o Grunvaldo, Abbate. - Chi furono gli altri che si unirono a Guido. - Il documento che appoggia la nostra opinione. - Come possa stabilirsi con questo l'epoca del viaggio. - L'imperatore Corrado e i suoi viaggi a Roma. - Gli anni successivi al 1027. - Obiezione che potrebbesi fare al documento in esame. - In qual modo si possa favorevolmente risolvere. - Circostanze che avvalorano la nostra conclusione. - Come si spieghi una contradizione apparente, desunta da alcune parole di Guido. - Condizioni fisiche di Roma. - Nuove circostanze storiche che rafforzano l'opinione dell'andata di Guido a Roma nel 1027. - Le accoglienze del pontefice narrate dall'Aretino medesimo. - Come non sia lecito ricorrere neppure per questo ai voli fantastici. - Guido lascia Roma. - Sua visita colà all'abbate Guidone. - Sue promesse di ritorno a Pomposa. - I buoni e i cattivi interpreti del carattere morale di Guido. - L'ultima pagina autobiografica. - Suo vero significato, e quello diverso che le attribuiscono coloro che ne ambiscono la più stretta fratellanza. - Perchè

faccia d'uopo ritornare alla polemica e alla critica. - *Unicuique suum.* - Gli annalisti Camaldolensi. - Perchè si estimino generalmente le loro compilazioni, come la sola fonte autorevole intorno alle vicende personali di Guido. - Dubbi dei precitati annalisti. - La professione religiosa dell'Aretino fatta a Pomposa. - Mittarelli e Costadoni. - Testimonianze di Fortunio e di Iacobilli. - Insufficienza delle medesime, e imbarazzo confessato dagli scrittori in parola. - Il loro dubbio nella certezza. - Un'argomentazione troppo spinta. - Essere e non essere. - Possibilità accennate da loro, le quali si contradicono. - Che cosa invece avrebbero dovuto chiarirci i nostri Annalisti. - L'ultimo argomento di Mittarelli, e risposta al medesimo. - Analisi di un periodo della lettera di Guido a Michele Monaco Pomposiano. - Perchè l'Abbate potesse consigliare, e non imporre all'Aretino il ritorno al suo monastero. - Conseguenze dei dubbi sparsi dai Camaldolensi. - La genuina epigrafe del quadro di Avellana. - Prova sicura che non la conobbero di propria vista quanti la riprodussero fin qui. - Rettificazione della variante dataci. - Valore del quadro che la contiene. - Altre circostanze della vita di Guido, negate o messe in dubbio. - Sull'incontro dell'Abbate Guidone, da noi stabilito a Roma. - Il solo Angeloni ne dubita. - Quali ragioni distruggano il suo dubbio, fondato sopra alcune espressioni dell'Aretino. - Valore reale delle medesime. - Si rileva dai fatti e dalle circostanze narrate nella lettera. - Nostre riflessioni, e perchè ci troviamo condotti a farle. - Quanto tempo Guido possa essersi trattenuto in Roma, e perchè dovesse qui e non altrove incontrare l'Abbate. - Come la precitata lettera non dia luogo a dubitarne. - Riassunto generale della medesima. - Una storica circostanza che conferma essa sola due fatti stabiliti. - Riflessioni che al medesimo scopo suggeriscono alcune parole di Sigeberto sopra Guido d'Arezzo. - Ritorno dell'Aretino alla sua città nativa. - Ne tace la generalità dei biografisti e degli storici. - Con qual documento alla mano, e per quali argomentazioni si possa dare come certissimo. - Si torna ad esaminare la nota lettera. - Un ultimo argomento induttivo, per chi potesse ancora desiderarlo. - Guido, ricondottosi in Arezzo, prosegue gli studii e le pubblicazioni sul canto. - Prove di fatto. - Dell'operetta inviata a Michele, avente per titolo: *De Ignoto Cantu, o ad cantum inveniendum.* - Ordine cronologico da stabilirsi nella pubblicazione degli scritti di Guido. - Le *Regole Ritmiche* e l'*Antifonario.* - Il *Micrologo* - Dove sia stato composto. - Un terzo scritto avente per titolo: *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu, in*

Antiphonarii sui prologum prolatae. – Le ultime ricerche sulla vita dell'Aretino. - Quanto tempo rimase in Arezzo, dopo il ritorno da Roma. - Fù Pomposa che veramente lo raccolse dopo i trionfi? - Quanto tempo visse ancora alla gloria dell' arte musica? - Convenienza di non trascurare siffatte domande. - Un documento storico che avrebbe potuto fornirci un qualche lume. - Motivi, al contrario, della sua manchevolezza, e preciso valore da attribuirgli. - Un nuovo documento storico del quale usano e abusano i Camaldolensi. - Esame del medesimo; ma in ispecie della parte, sulla quale i Camaldolensi precitati fondano il dubbio della venuta di Guido a Camaldoli. - Della formula di soscrizione, la quale genera nei medesimi il dubbio accennato. – Esame minuto che occorre farne. - Inverisimiglianze circa il dubbio stesso. - Deduzioni più probabili per ognuno, e che divengono, secondo noi, certezza. - Costumanze delle famiglie religiose, che non ci vietano di crederlo. - Si cerca di risolvere la seconda delle sopra formulate questioni; se cioè Guido siasi veramente ricondotto a Pomposa. – In qual modo si oppongono anche a questo i ricordati annalisti. - Non potendo far Guido Eremita di Camaldoli, tentano farlo Priore di Avellana. - Contradizioni non avvertite dai medesimi, o non volute avvertire. - Con quale animo e per qual fine non odioso, ci disponiamo a combattere anche quest' ultima delle loro asserzioni. – Qual sia la prova di cui si valgono gli scrittori Camaldolensi, per istabilire il priorato di Guido all' Avellana. - La reticenza di un nome, per parte di S. Pier Damiani, sembra che costituisca il principale argomento d' appoggio. – I Cataloghi dei Priori d'Avellana. – Autorità che si può loro concedere. - La tradizione. - Si affidano principalmente a questa, Iacobilli, Razzi, e Grandi. - Come e quando sarebbe Guido divenuto Priore, secondo i preannunziati Cataloghi. – Contradizioni che risultano da giusti confronti. - Nuove ed ultime prove dei nostri scrittori, per negare il ritorno di Guido a Pomposa. – Oscurità dai medesimi ostentata. – Luce che la dirada, tratta dalle stesse parole di Guido. - Altre frasi dell'Aretino, che, a giudizio dei seguaci di Romualdo, stabilirebbero la conferma dei Cataloghi più volte citati. – Come invece si ribellino evidentemente allo scopo a cui vengono adoperate. - Disciplina pratica del Monastero di Avellana. - Oudinot e Possevino, scrittori monastici. - L' ultimo baluardo di difesa, a sostegno delle opinioni dei Camaldolensi. - Come anche questo si ricerchi in alcune espressioni di Guido. - Inverisimiglianza, e falsità delle conseguenze arbitrariamente de-

dottene. - Che cosa veramente significhi l'espressione Guidoniana: « *Nobis alpestribus.* » - Variante della medesima, contenuta in alcuni codici reputati i migliori. - Nuovo sostegno cercato nei versi di Donizzone che riguardano l'Aretino; e come eziandio questi si possano meglio applicare a Pomposa, luogo prescelto nuovamente da lui. - Si riproduce di nuovo la testimonianza del quadro d'Avellana, per non volerlo ritenere. Come il quadro in parola stia sempre a combattere l'opinione contraria degli annalisti. - Sull'abito col quale viene effigiato l'Aretino. - Incertezze per l'artista pittore. - Laderchi e Capecelatro. - Non esiste assolutamente prova di sorta per far Guido Avellanese. - Ragioni di Kiessewetter non abbastanza valide. - Quali sieno invece le migliori e le ultime nostre. - Conclusioni intorno all'ultima dimora monastica di Guido. - Un appello all'opera industre degli archeologi. - Come non rinunzieremmo alle nostre opinioni, anche nel caso di un resultato negativo, e fino scoperta di nuovi documenti. - Perchè tacciano gli Annali dei Benedettini sopra questi ed altri particolari della vita di Guido. - Sull'epoca della sua morte. Da quali fatti si possa ricavare, mancandoci esatti Necrologii. - La visione dell'Abbate Guidone, narrata da un condiscepolo suo ed anonimo scrittore della di lui vita. - Se i documenti dei Benedettini di Pomposa e di altre famiglie, ne confermino l'avveramento. - La serie degli Abbati Pomposiani, varia e confusa. - Chi apparisca come successore di Guido Ravennate. - I Guidi, Abbati coadiutori ed effettivi. - Un Guido che può essere l'Aretino. - Qual'è il fatto più certo che prova la morte del nostro musico, come avvenuta intorno alla metà del secolo undecimo. - Ragionevolezza di non supplire al difetto di una data storica con un documento immaginario ed apocrifo. - Desideriamo, a chi vorrà continuare nelle ricerche biografiche di Guido, migliori risultati. - Avvertenza indispensabile a chi desideri notizie più sicure o più certe. - Metodo che dal canto nostro abbiamo creduto coscienzioso di seguire. - Conclusione finale, e riepilogo del lavoro.

Quale, circa l'opera del suo morale incivilimento, apparisse fin dall'incominciare il secolo che abbiamo chiamato di Guido; quali se ne dimostrassero i segni più manifesti nelle toscane città specialmente, Arezzo non esclusa, venne già indicato con rapidi cenni sul principio del nostro lavoro. Nessuno perciò si aspetterà a questo punto che, tornandoci sopra, spendiamo

tempo a dimostrare nuovamente, e con più minuti particolari, come pel trascorrere dei primi cinque lustri le condizioni del civile progresso non fossero di molto variate. Nè lo erano in verità, allorchè il venerando zio della celebre contessa Matilde, Presule Aretino, commise al più celebre dei suoi sudditi ecclesiastici, al più abile e più degno dei monaci, la pubblicazione di quella sua opera, la quale in brevissimo spazio di tempo portò il nome e la fama dell'autore oltre i confini di patria e di nazione.

Diremo soltanto che la comparsa del Micrologo quasi s'incontrò con l'avvenimento al papato di quel Giovanni XIX, già console, duca e senatore di Roma; il quale, sebbene portato alla sublime dignità dallo stato laicale, ciò non pertanto diede tosto a conoscere animo e mente pari all'ufficio. Di lui, diciamo, che, insediatosi appena nella cattedra di Pietro, rivelò chiaro lo intendimento lodevolissimo di volere continuare nell'opera dell'antecessore fratel suo Benedetto VIII, intesa a far sì che il pontificato romano non solamente riconquistasse le proprie attinenze col mondo e la dovuta influenza su tutte le chiese, in ispecie le provinciali; ma per ottenere eziandio un miglioramento notevole sulla disciplina ecclesiastica, e su quei monasteri i quali si andavano appunto riconducendo al lor vero e legittimo scopo. E tuttavia di questo Papa, come di altri saliti a governare la cristianità in un'epoca tanto infelice, vi fu chi dicendolo fatto per sola forza di denaro, lo chiamò indegno del sommo sacerdozio.

Veramente poche memorie sussistono intorno al medesimo, e non molti sono i fatti notevoli che si ricordano; fra i quali, due concilii adunati per cose parziali e non di grande importanza. Pure, considerate le tempeste politiche che agitarono il suo non lungo regno, se altre testimonianze non esistessero tranne quella non sospetta di Fulberto vescovo di Chartres; se maggiori prove mancassero in favor suo, dopo quella della chiamata di Guido a Roma, queste sole ci pare che ba-

sterebbero a temperare la troppa severità del giudizio contrario, e a dimostrare come egli veramente non tenesse male il suo posto; locando, come appunto fece, nella cima dei suoi pensieri la santità della chiesa e il lustro delle arti. Ma checchessia più veramente di ciò, lasciando ad altri il giudicare del Pontefice e tornando a Guido nostro, diciamo (se pur lo avessimo taciuto fin qui) che il fatto della chiamata di questo a Roma non lascia tanto argomentare alle sollecite cure di Giovanni XIX pel decoro del Divin Culto, quanto ai meriti veraci e già molto propalati dell' opera istessa, compiuta dal *genio* dell' Aretino. I quali se veramente non fossero stati singolarissimi, non si saprebbe davvero come spiegare in diverso modo quel giungere fino all'eterna città della fama di una *nuova scuola* fondata a Pomposa per opera del Monaco Guido (*audiens* (*pontifex*) *famam nostrae scholae*); nè troverebbesi pure la via di giustificare le insistenze del Pontefice, per avere presso di sè l' istitutore medesimo.

Ma perchè fu appunto così; perchè gli effetti altrove esperimentati mossero veramente le papali sollecitudini; Teodaldo, verificatasi la terza ambasciata a Guido, non credette altrimenti lecito di trattenerlo con nuove ragioni dall' adempire al desiderio del Pontefice. Onde, consentitosi, benchè a suo malgrado, dall' illustre prelato che la diocesi e il bel vegliato clero restassero privi per alcun tempo della viva ed efficace parola del grande maestro; rimanendo soli i di lui scritti a continuo alimento degli inoltrati studi; il monaco si dispose dal canto proprio ad abbandonare una seconda volta quella patria e quel clero, che gli avevano, se non fatti dimenticare del tutto, almeno raddolciti in gran parte i sofferti dolori. Se non che questo nuovo viaggio, il quale Guido stava per intraprendere verso Roma, era ben differente dall' altro che avevalo ricondotto in patria; e perciò naturalissima cosa che dovesse farsi con apparecchio e in condizioni ben diverse.

Quello primo era stato l' episodio amarissimo dell'esule che

per la dura trafila della persecuzione esordiva il cammino alla gloria a cui lo conducevano la sua costanza e il suo genio. Il secondo era invece l'Osanna del trionfo conseguito; e per così dire, il primo ingresso a quella immortalità, dalla quale non lo strapparono allora, nè mai lo strapperanno, la calunnia e l'invidia. Motivo per cui, a volere che egli non giungesse in Roma e si presentasse al Pontefice istesso siccome uno sconosciuto qualunque, che rechi l'opera sua sempre dubbia nel merito, o non ancora bastantemente apprezzata, era decente che lo accompagnasse taluno di coloro i quali erano stati i veri testimoni delle risultanze ottenute, e forse anche le avevano eglino stessi esperimentate in sè medesimi. E fu per questo senza dubbio, che il premuroso vescovo Teodaldo si dette cura onde lo seguissero i personaggi notabili di quel clero regolare e secolare, che per il primo erasi vantaggiato della carità del monaco e della scienza del musico.

Due di coloro che accompagnarono l'Aretino alla capitale del mondo cattolico sono ricordati da lui medesimo nella lettera all'amico e collega Michele. Uno è quel Pietro, Canonico e Proposto della Cattedrale aretina, che figura principalmente siccome maestro e reggitore del Capitolo dal 1025 al febbraio del 1036, nel giugno del qual'anno sarebbegli successo nella dignità un Bonizzone; almeno secondo che rilevasi dalle memorie esistenti nell'Archivio capitolare medesimo. L'altro è un Abbate Grimaldo, o Grunvaldo (secondo leggesi nei codici parigini), e anche Gregorio, come però hanno solo alcune stampe, coll'aggiunta di milanese; senza peraltro che si sappia da qual migliore documento levata.

Che il Pietro da noi ricordato sia quell'istesso che Guido distingue colla speciale ed onorata qualifica di *uomo pel suo tempo dottissimo* (1), sembraci non esser luogo a dubitare; dacchè, come fu detto più innanzi, egli si trovi sempre co-

---

(1) Viro pro nostri temporis qualitate scientissimo.

stituito da Teodaldo sul 1028 ancora, e in conseguenza di speciali meriti, Maestro, Proposto e Rettore dei Canonici (1). In quanto all'Abbate, a cui vien dato il titolo di reverendissimo, e che è ricordato per il primo nella prefata lettera, se non possiamo ritrovarlo in quell'istesso che dall'anno 1025 al 1031, e forse più oltre, presiedette alla comunità di Santa Fiora e Lucilla, oggetto di tante concessioni e privilegi per parte di Teodaldo; neppure ci è lecito, per mancanza di documenti, stabilirne la identità di persona coll'altro dell'Abbadia di Capolona (*campus Leonis*), della quale è appunto a deplorare che non esistano in proposito interessanti memorie, siccome di quella che fino dallo spirare del secolo X raccolse quanto vantavano d'illustre per santità e per dottrina, nell'Aretino specialmente, i figli di S. Benedetto.

Certamente però questo compagno di Guido nel viaggio dovette essere un Benedettino, che dimorando stabilmente in Arezzo, o anche trovatocisi per un caso qualunque, non volle abbandonare nella tanto propizia circostanza questo suo confratello. Il quale, se una particolare famiglia aveva rigettato, non lo disconfessava però la universalità dell'ordine, circonfuso da lui di tanto splendore. Quello che in oltre abbiamo ragione di credere, e che dal canto nostro ci adopriamo per giusti motivi a sostenere con la maggior forza possibile di argomenti, si è che non i due soli fin qui ricordati componessero la comitiva direttasi insieme con Guido a Roma; ma che altri vi si fossero aggiunti, sebbene con intendimento e con missioni diverse.

Il documento che ci persuade a ritenerlo, e che ci porge così maniera di uscire da quella incertezza nella quale, assegnando l'epoca di questo viaggio, rimasero gli antecedenti biografisti di Guido, è costituito da una pergamena esistente

---

(1) Magister constituitur, Praepositus ac Rector canonicorum. *Archiv.*, cap. 88.

nell' archivio capitolare aretino, alla quale facemmo già più volte allusione, e che riproduciamo in parte nelle note. Essa riguarda la conferma di donazioni e privilegi moltissimi, riconosciuti e convalidati da Corrado II, a vantaggio del capitolo e dell' istessa cattedrale, nella medesima circostanza in cui l' Imperatore trovavasi a Roma per la propria incoronazione. Cerimonia solenne che si riscontra avvenuta sulla Pasqua, le cui solennità, secondo ne attesta Guippone, terminarono in quell' anno ai 31 di marzo (*prid. kal. april*). Il *Placito* ha poi questa medesima data dell' anno 1027, e si dichiara fatto a richiesta di quattro ecclesiastici e canonici aretini; cioè, di Pietro proposto dei confratelli canonici, di Vivenzio Arcidiacono della Cattedrale aretina, di Gerardo Primicero, e di Giovanni Diacono e Canonico (1). Onde, a volersi dipartire, come noi giudichiamo, dal citato documento per precisare il viaggio di Guido, questo ha da stabilirsi come avvenuto nella primavera di quell' anno istesso 1027, e non in compagnia del solo

(1) *Archiv. della Catted.* (Ex autentico volumine membranarum simulsutarum, sub an. 1047). - In nomine summi et aeterni Dei omnip. Chunradus ejus gratia Romanorum Imp. Aug. Ad hoc nobis divinam gratiam Imperii fastigium contulisse credimus, ut clementiae nostrae meritum cunctiformiter in his, quae pietatis sunt, accumulemus. Quapropter omnium fidelium sanctae Dei Ecclesiae, nostrarumque praesentium ac futurorum devotio noverit, qualiter nos pro Dei amore, animaeque nostrae remedio, Petrum praesbiterum et praepositum fratrum canonicorum, seu et Viventium archidiaconum S. Aretinae Ecclesiae et Girardo (*sic*) primicerium et Johannem diaconum et canonicum, nostram adeuntes Imperialem potestatem de quibusdam rebus Cortibus et proprietatibus juste et legaliter eis pertinentibus, nostra praeceptali auctoritate, prout juste et legaliter possumus, confirmamus et penitus corroboramus etc... (Segue l' enumerazione delle concessioni e conferme). Signum Dni. Chunradi Sereniss. Imp. Aug. Ugo Cancel. Vice Dni. Aribonis Archicancel. recognovit. Data MXXVII Imp. vero Dni. Chunr. Ser. Aug. 1.ª Indictione X. Actum Romae kal. apr.

Abbate Grimaldo o Grumvaldo, e di Pietro Proposto; ma ancora di tutti gli altri che vengono ricordati nell'*Atto istesso*. D'altronde la pergamena, anche sottoposta ad un esame accurato e minuto per ciò che riguarda i soggetti nella medesima ricordati, risulta sempre importantissima, ed anzi unica, allo scopo particolare pel quale l'abbiamo prodotta.

È necessario difatti a sapersi, come quel Pietro Proposto che indubitatamente fu compagno a Guido, e che tenne la dignità prepositurale dal 1025 al 1036, non apparisca, dalle memorie che lo riguardano, aver egli mai abbandonata la sua chiesa negli anni successivi al 1027, fino a che morte non lo tolse alla ben meritata carica. Ora se fino al giugno del ricordato anno 1036, nel quale viene a succedergli Bonizzone, non risulta di lui altra assenza dalla città e dalla diocesi, tranne quella rilevata dal documento in parola, ne segue per legittima deduzione che, figurando Pietro nella lettera in cui Guido narra del suo viaggio a Roma e nel *Placito* di Corrado, l'una e l'altra cosa, cioè la venuta dell'Aretino presso il Pontefice, e quella dei canonici presso l'Imperatore, sieno accadute nel medesimo tempo. D'altra parte egli è certo che Corrado, il quale era giunto a Roma ai 26 di marzo del ricordato anno 1027, e l'aveva lasciata sul finire dell'aprile o nei primi del successivo maggio, non vi tornò poi una seconda volta, o, diremo meglio, non vi rientrò per trattenervisi neppur poche ore, che sulla state del 1033. E ciò, allo scopo di rinsediare lo stesso papa Giovanni uscito poco appresso di vita più per travagli sofferti, che per gravezza di età. Aggiungasi poi che gli anni succeduti a quel celebre 1027 nel quale i capi delle nazioni europee, radunatisi in Roma per trattare la quiete e la prosperità dei sudditi, parve volessero ricondotta in un tratto l'età dell'oro; quegli anni, ripetiamo, non si mostrarono quali accennò di prometterli la grande adunanza, e però tutt'altro che propizii allo scopo della chiamata di Guido. E in verità le agitazioni politiche crebbero

tanto in Roma, che al Papa restò appena il tempo per difendere, com'era necessario, la Chiesa dalle turbolenze, e per opporsi sopra tutto alla guerra riaccesa da Simon Mago, il quale minacciava ancora una volta di cacciare lo spirito di Cristo dal santuario, per tornare egli solo a contaminarlo. Anzi troviamo di più che cosiffatte vicende stanno qui per noi a giustificare anticipatamente il mancato ritorno di Guido al Pontefice, promesso allo scopo di intraprendere il magistero del nuovo canto.

E ciò non pertanto contro siffatto documento il quale separato da altre storiche circostanze non giustifica la data cronologica del viaggio in questione, tranne che per la sola presenza di Pietro Proposto, pare a noi che vorranno obiettarsi due cose. Primo, il silenzio tenuto da Guido nella sua lettera circa gli altri che sarebbergli stati compagni di via; secondo, quelle sue istesse parole con le quali giustifica la breve dimora fatta in Roma, contrariamente ai desideri del Pontefice che amava trattenerlo presso di sè. Della quale ultima cosa è da notare appunto che egli accagiona in modo principale, ed anzi unico, il caldo della stagione, nocivo a lui in quei luoghi paludosi e marittimi; il che, può sembrare difatti, non avrebbe dovuto verificarsi negli ultimi del marzo, o durante l'aprile, ed anco, se vogliasi, nei primi del maggio.

Alla prima delle obiezioni, a quella cioè che riguarda la omissione degli altri colleghi di viaggio, fatta per parte di Guido, troviamo naturalissimo il rispondere che scrivendo egli al collega Michele stimò forse unicamente necessario e conveniente il ricordare fra tutti, e nelle angustie di una lettera, quei soli che, legati a lui per vincoli di amicizia, di reciproca stima, o di professione religiosa, formavano propriamente la scorta d'onore assegnatagli da Teodaldo. Degli altri poteva bene infatti tacersi; essendochè, come già osservammo, gli si fossero aggiunti quasi per mera combinazione, e certo per iscopo assai diverso da quello che conduceva lui e i due veri

ricordati compagni. L'uno dei quali, il Proposto Pietro, non vuolsi peraltro neppure omesso che poteva benissimo far parte di ambedue le rappresentanze, e così trovarsi, secondo veramente succede in ambedue i documenti. Il che è dire, in quello dell'Imperatore romano, e nella lettera di Guido che narra l'episodio del viaggio.

Alla seconda poi delle proposteci obiezioni, la quale invero ha per sè maggiore parvenza di realtà, non è meno facile la risposta; specialmente se si voglia convenire, come ci adoperiamo a provarlo, che le sopra accennate parole di Guido, le quali suonano propriamente così: « In Roma io non poteva dimorare.... a cagione del caldo estivo, » le non abbiano a prendersi quasi rigorosa indicazione di un'estate giunta al colmo de' suoi calori. E sia il vero: quando anche la dimora di Guido nella capitale dell'impero (questione che discuteremo poco appresso) non abbia realmente potuto esser maggiore che dagli ultimi del marzo ai primi del futuro maggio; a chi sappia delle condizioni di Roma, ridotta in quel tempo quasi a deserto insalubre e desolato da febbri, la espressione dell'Aretino parrà bene applicata, e con esattezza, eziandio ad una primavera inoltrata. A chi invece non le sapesse, noi ci diamo cura di farle conoscere con le istesse parole di un Cardinale vissuto in quell'epoca, e quasi contemporaneo ai fatti narrati. « *So*, dice egli ai canonici della chiesa di S. Marco, *che* « *due sono le cause della vostra ignoranza; una, la insalu-* « *brità del luogo che non permette agli stranieri di abitar* « *costì ed istruirvi; l'altra, la povertà che neppure vi con-* « *sente di andare all'estero per imparare* (1). » E non che

(1) Scio quod duae sunt causae ignorantiae vestrae: una quod aegritudo loci, extraneos qui vos doceant, hic habitare non sinit; alia quod paupertas vos ad discendum non permittit abire. Atto. Card. proem. Capitularis ad Canonicos Eccl. S. Marci. Mai. Script. Vit. nov. collect.: VI-60-II, e nel Gisebrecht, *De Litter stud.*, p. 17.

tutto questo, in appoggio della nostra opinione avvi pure un'altra storica circostanza, costituita dalla venuta dell'abate Guidone in Roma, la quale non potremo a meno di porre a suo tempo nel dovuto rilievo, ed aggiungere eziandio alcune riflessioni sopra una testimonianza del cronista Sigeberto. Intanto, senza impedire che altri, cui non persuadano le già esposte ragioni, argomenti meglio a suo modo, rimane per noi stabilito che solamente nell'anno poc' anzi indicato potè l'Aretino musico trovarsi al cospetto di Papa Giovanni XIX.

Quali, giunto Guido in Roma, fossero le accoglienze ricevute dal Pontefice, quando egli stesso ne avesse taciuto, potrebbero sempre argomentarsi dalle insistenti premure adoperate verso di lui per trarnelo sin là.

Ma perchè ebbe invece la cura di narrarle all'amico e collega Michele; così, piuttosto di raccontarne noi medesimi, diamo luogo alle sue stesse e più autorevoli parole: « *Me ne andai* « egli scrive, *pertanto a Roma in compagnia di Grimaldo* « (o Grumvaldo, e anche Gregorio a seconda dei codici) *re-* « *verendissimo abbate, e con Pietro proposto dei canonici* « *della chiesa di Arezzo, uomo, pei nostri tempi, di mol-* « *tissima dottrina* » (1). E qui (non ci piace di lasciarlo passare) cade bene in acconcio di notare come Guido fosse conoscitore profondo dell'epoca sua, e si rendesse conto esattissimo della povertà di scienza che l'affliggeva. Infatti egli non designa quel suo amico Proposto con la qualifica assoluta di dotto; ma dotto relativamente al resto degli ecclesiastici, e per quanto i tempi lo consentivano. Ora proseguiamo la narrativa con Guido medesimo: « *Il papa si mostrò lie-* « *tissimo della mia venuta; mi tenne seco lungamente a col-* « *loquio; m' interrogò su parecchie cose; scorse più volte il*

(1) Adii ergo Romam cum Grimaldo, reverendissimo abbate, et Petro Aretinae Ecclesiae Canonicorum praeposito; viro pro nostri temporis qualitate scientissimo. *Ep. Michaeli Mon.*

« *mio Antifonario, tenuto da lui come un prodigio; e, medi-*
« *tandone le regole, non cessò, non si levò da sedere finchè*
« *non ebbe imparato un versetto, il quale non aveva mai*
« *sentito cantare. E così, soddisfatto, esperimentò in sè*
« *stesso quanto penava a credere di altri* (1). »

Nulla più, all'infuori di questo, è detto da Guido circa il suo ricevimento a Roma, e circa quelle cose che possono averlo occupato nel tempo che ei vi rimase. E perciò è inutile il correre le vie dell'immaginazione per maritare alla storia il romanzo, e per trasformare un soggetto rigorosamente storico, in un essere fantastico e leggendario. La serietà che reclama per sè l'argomento non permette, a giudizio nostro, e come altri si è studiato di fare, che a questo episodio glorioso della vita di Guido vi siano aggiunte le fantastiche ovazioni di quel tale biografista molto innanzi ricordato. E cioè, il correre affannoso intorno al musico di Arezzo dei notabili personaggi ecclesiastici di Roma, entusiasmati dalla bontà del suo metodo musicale, e dalla novità di questi studi e precetti; i quali, come ognuno sa per la testimonianza istessa dell'autore, niuno ebbe luogo di sperimentare, ad eccezione del solo Pontefice. Se di tutto ciò potè verificarsi qualche cosa, non alla maniera che ce lo dipinge una povera fantasia, ma come lo comportavano l'indole del tempo e le disposizioni del clero romano, e se Guido tuttavia ne tacque, non giova torturarsi per andarnelo a ricercare, e molto meno per immaginarselo. Imperocchè tutto al più confermerebbe senza bisogno ciò che fu ad esuberanza provato; vale a dire, la eccellenza delle

(1) Multum itaque pontifex meo gratulatus adventu, multa colloquens, et diversa perquirens, nostrumque, velut prodigium, saepe revolvens Antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius destitit, aut de loco in quo sedebat abscessit, donec unum versiculum, inauditum sibi, voti compos, edisceret; ut, quod vix credebat aliis, tam subito in se cognosceret. *Ep. Michaeli Mon.*

nuove musicali dottrine proposte. Proseguiamo adunque nella narrativa delle personali vicende del nostro Monaco, tenendo a guida quella medesima lettera, dalla quale resterebbe talvolta impossibile, e tal'altra dannoso il dipartirsi, per trovare la realtà dei fatti (1).

« *Alla perfine*, segue a scrivere l'Aretino nell'istesso pa-
« ragrafo, *combinammo che io sarei colà* (a Roma) *ritornato*
« *nell' inverno successivo; a fine di render meglio familiare*
« *l'opera mia al prelodato Pontefice, e spiegarla distesa-*
« *mente al suo clero*. Pochi giorni appresso, natomi il deside-
« rio di rivederlo, visitai il comune nostro Padre, signor abbate
« Guidone Pomposiano, uomo per le sue virtù e per la sua

(1) Tandem condiximus, mox hieme redeunte, me illac debere reverti, quatenus hoc opus praelibato pontifici, suoque clero debeam propalare. Post paucos dehinc dies, patrem vestrum atque meum, domnum Guidonem Pomposiae abbatem, virum Deo et hominibus merito virtutis et sapientiae carissimum, et patrem animae meae videre cupiens, visitavi: qui et ipse vir perspicacis ingenii, nostrum Antiphonarium ut vidit, extemplo probavit et credidit, nostrisque aemulis se quondam consensisse poenituit, et ut Pomposiam venirem postulavit, suadens mihi monacho esse monasteria Episcopatibus praeferenda; maxime Pomposiae, propter studium quod modo est per divinam gratiam, et reverendissimi Guidonis industriam nunc primum in Italia repertum. Tanti itaque patris orationibus flexus, et praeceptis obediens, prius, auxiliante Domino, volo hoc opere, tantum et tale Monasterium illustrare, meque monachum monachis praestare; cum praesertim, simoniaca haeresi modo prope cunctis damnatis Episcopis, timeam in aliquo communicari. Sed quia ad praesens venire non possum, interim tibi de *inveniendo ignoto cantu* optimum dirigo argumentum, nuper nobis a Domino datum et utilissimum comprobatum. De reliquo domnum Martinum, priorem sacrae congregationis, nostrumque maximum adiutorem, plurimum saluto; cuiusque orationi me miserum peccatorem commendo. Fratrem quoque Petrum memorem memoris esse commoneo, qui, nostro lacte nutritus non sine labore maximo, agresti vescitur hordeo, et post aurea pocula vini, confusum bibit acetum. — *Ep. praed.*

« scienza a Dio e agli uomini caro soprammodo, e dell'anima « mia istitutore. Egli, che d'ingegno perspicacissimo è, ap- « provò, tosto che il vide, il mio Antifonario ed aggiustogli « pienissima fede. Si pentì di aver ceduto alle insinua- « zioni de' miei invidiosi, e chiesemi che io facessi ritorno a « Pomposa, persuadendomi convenire assai meglio a me mo- « naco il preferire ai vescovati i monasteri; sopratutto quello « di Pomposa che, in fatto di studio, è, per la grazia di Dio « e per la industria del rm°. Abbate, giudicato il primo del- « l'Italia. Onde è che piegato io dalle esortazioni di sì gran « padre, e volendomi stare obbediente ai precetti, stabilisco « meglio, se il Signore mi aiuti, d'illustrare con quest'opera « un tale e così rispettabile Monastero; e, monaco quale mi « sono, adoprarmi tutto pei monaci: in special modo poi pel « timore che io sento il comunicare in qualsiasi faccenda con « i vescovi, oggi quasi tutti condannati di Simonia. Ma per- « chè attualmente non mi è possibile di venire, t'invio frat- « tanto un sistema di regole, ottimo per eseguire un canto « qualunque sconosciuto, e che l'uso ha mostrato utilissimo. « Del resto salutami D. Martino priore della sacra congregazione, « nostro principalissimo aiuto, e alle cui orazioni, peccatore « qual sono, mi raccomando. Ricordami pure, te ne incarico, « al sempre memore fratel nostro Pietro. A lui che non senza « grave fatica nutrito del nostro latte, ora pascesi di rustico « orzo; e dopo i vini gustati nelle tazze dorate si abbevera « di torbo aceto. »

Queste, con la minor libertà possibile tradotte, sono le ultime e le più autentiche parole di Guido, e che la storia possiede intorno al medesimo. Ora, se come la fama di lui, stimolando le invidie di molti, mosse questi all'opera vandalica di una ingiusta demolizione; così quell'istessa luce di gloria, rimasta viva e grandissima, non avesse accese le perdonabili vanità di certi annalisti religiosi, i quali, sia spargendo dubbi sopra i fatti meglio evidenti e sicuri, sia inter-

pretando questi e le parole a seconda del proprio talento, cercarono di rivendicarne l'onore alla loro respettiva famiglia; se, parlandosi chiari, i seguaci di Romualdo, e quelli di S. Benedetto, benchè tutti figli di un medesimo Padre, non si fossero levati a contendersene il possesso (come per il grande Omero le greche città), l'ultima parte della lettera poco sopra riferita sarebbe stata bastevole e chiara, per farci conoscere certe ultime vicende di una vita cotanto splendida. La medesima, messa a riscontro con alcune pagine della storia contemporanea, che hanno relazione più o meno diretta col nostro soggetto, avrebbe data la soluzione di ogni dubbio, e risposto ai più necessari e legittimi desideri dei posteri. Breve; le parole autobiografiche avrebbero significato chiarissimamente questo: che Guido rimastosi in Roma per quanti giorni richiedeva la sua bisogna, e senza esporre a rischi la propria salute; avutasi dal proprio Abbate eziandio l'approvazione delle durate fatiche; conseguite le dolcezze di un ravvicinamento col Padre dell'anima sua, e con esso l'invito non meno desiderato di ricondursi a quel Chiostro che era sempre rimasto l'oggetto delle sue più dolci affezioni, se ne partì per ritornarsene, almeno momentaneamente, all'ospite suo carissimo, e protettore Teodaldo. A lui, dicasi, che doveva attenderlo con ansia vivissima; non tanto per conoscere l'esito delle nuove dottrine musicali ottenuto presso il Pontefice, quanto perchè alla bene inoltrata opera della istruzione presa ad impartire al clero aretino fosse dato l'ultimo e necessario compimento.

Sempre dall'istessa lettera sarebbesi poi dovuto argomentare senza difficoltà, che avendo Guido soddisfatto al sacro debito di gratitudine verso il prelato di Arezzo, forse lui ancora vivente, e più probabilmente ito a raggiungere il premio delle molte virtù, pensò all'adempimento di quella promessa fatta in Roma all'Abbate suo, la quale era quasi una conferma dei voti solenni di consacrarsi a Dio nella solitudine del Monastero. Pare a noi, cioè, che si sarebbe dovuto con-

cludere pel definitivo ritorno a quella diletta Pomposa, da cui, nè le persecuzioni sofferte, nè le corti de' Vescovi, nè gli onori conseguiti, avevangli distratto l'animo e la mente, e nella quiete della quale desiderava perciò di aspettare che Dio lo chiamasse a raccoglier il maggior premio dei bene spesi talenti, e dei travagli con tanta generosità e con tanto amore sostenuti.

Tali avrebber dovuto scendere le ultime conclusioni. Ma quando pel motivo sopra accennato cominciarono le contese; quando nacquero le dispute cui dovesse concedersi l'onore di aver raccolto sul principio o sul termine della carriera monastica il genio della musica; allora le parole istesse del soggetto universalmente ammirato non ebbero a dire più quello che realmente dicevano: allora ogni singola vicenda della sua vita, ogni più minuta e benchè meno interessante particolarità, fino a quest' ultime con tanta evidenza da lui stesso narrate, divennero oggetto di discussione, e dettero luogo a minuziose ed insignificanti ricerche. Ed ecco, perchè fin sull' ultima parte del nostro lavoro, sacro in tutto a colui che dischiuse la serie di quelle invenzioni le quali cancellarono la barbarie dalla fronte dell'umana società, ecco perchè siamo tratti di nuovo alla polemica e alla critica, senza neppure che ci sembri possibile dispensarcene.

E non già che si creda per questo di poterne ricavare vantaggi sostanziali, sia per la maggior gloria della celebrità che riguarda, sia pel tesoro che l' umanità deve fare delle memorie e delle azioni dei grandi; ma solo perchè ad ognuno, anche nelle minime cose, venga data la parte che gli si spetta (*unicuique suum*): e soprattutto perchè si veda con quanta facilità, scrivendosi nei tempi andati storie ed annali, si fosse proclivi ad alterare i fatti; e come altresì la cieca fede dei più concorse a riprodurre successivamente e a perpetuare le inesattezze (volontarie o no che fossero) di un solo, trasmutando in verità inconcusse gli errati giudizi e le non legittime conseguenze.

Gli annalisti della famiglia Camaldolense, che (rispetto a quell' oscuro, ma operoso periodo di tempo) sono pure tanto benemeriti per la raccolta di memorie istoriche, dettero i primi la intonazione generale su cui, circa Guido, pare che ogni altro si sia ritrovato fin qui come obbligato a cantare. I loro volumi, e i commenti dei successivi storici partitanti che giurarono sulle parole del maestro, divennero poscia, sopra certe particolarità biografiche dell'Aretino, la sola fonte autorevole dalla quale si trassero argomenti per opporre a quelle istesse dichiarazioni che il soggetto medesimo fece nei termini più chiari. Ed anzi, quell' occuparsene che i ricordati Camaldolensi fecero, a preferenza dei Benedettini; quel mostrarsi tanto gelosi custodi dalla fratellanza di così celebre Monaco, accrebbe l' autorità degli scritti loro, e fece ritenere che eglino solo possedessero rarità di documenti ad ogni altro sconosciuti: mentre in realtà quello che di più certo e di meno interpolato ebbero, lo cavarono dalle scarse fonti dei figli di S. Benedetto. Il resto, secondo vedremo, in buona parte fur semplici congetture e amplificazioni spontanee, poco o nulla basate sul vero, ma date tuttavia come storia la più certa. Non è dunque a meravigliarsene, se (e qui siamo costretti a ripigliar quasi da principio l' argomento) da questi medesimi annalisti, e dai loro continuatori e seguaci, si cominciò dal mettere in dubbio innanzi tutto che Guido vestisse l' abito Benedettino a Pomposa e non altrove.

Lo zelante Mittarelli difatti, come il collega suo Costadoni, per determinare quest' ingresso dell'Aretino alla vita monastica, non trovò abbastanza chiara neppure la ricordata lettera all' amico e collega Michele; quella cioè che forma il più esteso e più autentico documento della vita di Guido. Onde, se egli non potè negare la dimora fatta dal nostro concittadino in un periodo qualunque degli anni suoi giovanili nel seno della famiglia Pomposiana; ostentando però un' ingenuità che in lui tradiscono le attitudini palesi allo studio

degli antichi documenti, si fa a mettere in dubbio il vero stato monacale di Guido, come abbracciato propriamente nel monastero di Pomposa. Tutto ciò, forse, perchè non dovesse poco appresso parere un' incongruenza dell' annalista il farlo più tardi abbate Avellanese, o almeno membro del sodalizio di Camaldoli. E per provare la tesi più o meno nettamente posta, si valse delle antecedenti testimonianze di Fortunio e di Iacobilio, dei quali non si è mai neppure conosciuta l'autorità propria o derivata. Nè, a dire il vero, il nostro Mittarelli tace dell' imbarazzo in cui si trova per determinare con precisione questo suo primo punto. *Aqua haeret nobis*, egli dice ; e pur nonostante, dopo avere scritto che di Guido resosi monaco Pomposiano sembrano persuaderlo le onorifiche parole colle quali parla egli stesso dell'Abbate Guidone, chiamandolo, come fa, *uomo caro a Dio e agli uomini, diletto padre dell'anima sua, e che ei brama di rivedere;* dopo aver riferito delle amichevoli consuetudini esistite fra l'Aretino e il monaco Michele, anch' egli Pomposiano ; dell' affetto eziandio dimostrato verso Martino Priore della sacra congregazione, e della buona memoria di Pietro nutrito del suo latte; dopo non aver nemmeno nascoste le testimonianze dello scrittore della vita di Guidone Abbate, ad esso contemporaneo, e che pone eziandio Guido nostro fra gli Abbati coadiutori sceltisi in vita dal superiore Ravennate ; dopo tutto ciò, strano a dirsi e più difficile a spiegare, l'annalista precitato soggiunge, *che siffatte prove non sono da tanto che convincano la sua mente ed acquetino l'animo suo ingenuo*, circa il fatto di essersi Guido reso effettivamente monaco di Pomposa: « *haec tamen* (scrive con certa enfasi), *ut ingenue fateamur, tanti non sunt, ut evincant Guidonem in Monasterio Pomposiano monasticum schema induisse.* » Davvero, di fronte a quelle tante e luculentissime prove che lo scrittore medesimo è costretto a riferire, noi, che forse non abbiamo l'ingenuità medesima, avremmo penato, e forse cercate inutilmente le ragioni per

contrastare, o anche per mettere semplicemente in dubbio il fatto in questione.

Se non che egli stesso ce le palesa: e, con quella candidezza la quale crediamo sia propria di lui solo, ne fa prima avvertiti, *che Guido poteva benissimo amare i Pomposiani, deferire moltissimo da loro, senza pure rendersi monaco in quell' istesso Cenobio: secondo, che quel Martino Priore della sacra congregazione poteva certamente essere anche quel celebre padre degli Eremiti, ed una volta Abbate, sotto il quale Guidone, similmente Abbate, si votò a Dio e al di lui monastero; ma che con più verisimiglianza era un altro Martino Priore dell' istesso cenobio sotto il ridetto Abbate Guidone.* Signore Iddio! qual confusione di parole! quante cose potevano *essere e non essere!* Guido, Pomposiano e non Pomposiano, Abbate e non Abbate; un Martino solo, e tanti Martini. Com' è sottile l' ingenuità! Ma vediamola intera, imperocchè non è qui che si rimane il nostro Mittarelli dal dubitare. Essa infatti è tale e tanta, che gli permette sino di non credere alla vita monacale condotta da Guido nuovamente a Pomposa, anche dopo i consigli ricevuti, e dopo la promessa fatta all' abbate Guidone, di ritornarsene al proprio monastero. Promessa, diciamo, che viene chiaramente formulata nel paragrafo di quella medesima lettera a Michele, in cui è detto da Guido, *che a lui monaco fu persuaso doversi preferire i monasteri ai vescovati, e massimamente quello di Pomposa, che per lo studio musicale ivi fiorente era il primo dell' Italia.*

Le quali parole invece, per gl' ingenui alla maniera del nostro annalista, possono comodamente intendersi nel senso che stanco Guido dal trascinare la vita nelle corti dei vescovi e per l' istruzione del clero secolare, come aveva fatto in Arezzo e in Roma (?), determinò di ritirarsi nel chiostro, e di spendere l' opera propria in vantaggio del ceto monastico: e così, senza dover credere che egli avesse abbracciata nel

fiore della gioventù la disciplina monacale di Pomposa. Diversamente (e si noti che questo è il forte delle argomentazioni Mittarelliane) l'abbate Guidone, non di consigli e preghiere, ma di autorità e di mezzi coercitivi avrebbe dovuto, bisognando, servirsi, allo scopo di ricondurre l'Aretino in seno alla religiosa Famiglia.

Contro siffatto modo di argomentare, che non ci sembra davvero informato a nessun principio di buona e dritta logica, ma di cui può solo trovarsi la ragione in un soverchio amore delle glorie di casa, osserveremo per la più breve che se Guido si confessa già monaco al suo ricontrarsi coll'abbate Guidone, l'annalista il quale vuole farsi strada a rivendicarne così la fratellanza alla propria famiglia, avrebbe dovuto dirci, come, dove, e quando l'Aretino si rendesse tale in quell'epoca. A Pomposa stette, secondo lui (e non si saprebbe in qual condizione), nel primo fiore della gioventù; in Arezzo giunse già monaco, nel modo che provano le sue dichiarazioni a Teodaldo; e tale, come abbiamo visto, apparisce conseguentemente nel viaggio e dopo il viaggio di Roma. Dunque, domandiamo di nuovo, come, dove, e quando fu che ciò avvenne? Del resto, contro l'ultimo argomento di Mittarelli non è meno facile la risposta. E cioè; quell'autorità che invece dei consigli esso non trova adoperata dal Superiore per ricondurre tra' suoi il monaco suddito, è, al contrario, molto bene riconosciuta da quest'ultimo nelle istesse parole colle quali fa palese la risoluzione di volersi restituire al proprio monastero, e che sono appunto le seguenti: « *Per la qual* « *cosa, mosso io dalle preghiere di sì gran Padre, e obbediente* « *ai* SUOI PRECETTI, *voglio, aiutandomi Iddio, illustrare so-* « *pra ogni altro, con questa mia opera, quest' unico mo-* « *nastero; e monaco quale mi sono, spendermi tutto per i* « *monaci.* » Dunque non preghiere soltanto, ma preghiere e comandi egli stima i consigli dell'abbate Guidone. Dunque il monastero di Pomposa è il solo che a preferenza di ogni altro

desidera d'illustrare col suo Antifonario, o in genere, con lo studio musicale che in esso si concreta; come che sia stato quello appunto il primo e dolce asilo della sua giovinezza, il luogo memorabile in seno a cui aveva emessi i primi e santi voti del monacato. Così, propriamente così, vanno lette, ortografate, ed intese le parole dell'Aretino. E sfidiamo in verità chicchessia a dare alle medesime una giacitura diversa, la quale, senza barbari contorcimenti e senza errori grammaticali, renda un significato più naturale e più chiaro.

Che se poi dal canto proprio il Superiore credette astenersi dall'adoperare l'autorità di cui solamente in una diversa circostanza avrebbe potuto servirsi, fu senza dubbio perchè l'animo mite ed oltre modo gentile del Padre, ingannato una prima volta nella sua buona fede, volle scendere ad una specie di ritrattazione verso l'offeso. Volle cioè riconquistare con la sola forza dell'amore il figlio che avea allontanato da sè, e dal cui petto esperimentava bene tuttavia di non essere stato sbandito. E ciò sia sempre detto col dovuto rispetto, e con quella stima della quale non perderanno giammai le fatiche dell'annalista, per questo fatto che forse apparisce l'unico nelle moltissime pagine dei grandi volumi compilati. *Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

Peraltro sembra che in ciò i suoi dubbi non sieno neppure rimasti per alcuni lettera morta; chè anzi parvero generare in altri nuove ed anche meno verosimili convinzioni. Le quali se i membri dell'illustre famiglia Camaldolense non tramandarono egualmente ai posteri nei loro scritti, è da credere che per lunghissimo tempo, fino a noi, le abbia portate la tradizione. Ne è prova l'epigrafe scritta in un quadro che rappresenta Guido nostro, esistente nel celebre monastero di Avellana posto fra le gole del Catria. Epigrafe, il concetto della quale farebbe credere che i primi studi e le prime prove della carriera religiosa di Guido si fossero verificati in quel maestoso e quasi inaccessibile luogo.

Fétis chiama senz' altro ridicola la ricordata iscrizione, quanto al contrario appariscono meno serie anche in questo le di lui osservazioni. Il dotto Kiessewetter invece la designa con la qualifica d' inesatta; ma ciò sicuramente per non averla nessuno dei due, come altri che la riprodussero, veduta con gli occhi propri e fedelmente trascritta, nella maniera che avemmo cura di far noi, sui primi del giugno 1879. Motivo per cui, rettificando prima di tutto la variante introdottaci da chi si sia, avvertiamo il lettore che la epigrafe in parola non chiama *Guido inventore della musica* (*inventor musicae*), come scrivono i precitati; ma dice esattamente così: B. GUIDO ARETINUS HUJUS MONASTERII ALUMNUS — INVENTOR « UT-RE-MI-FA-SOL-LA. » La tela che con la effigie immaginata di Guido reca queste parole non ha pregio di antica, e perciò da questo lato non forma autorità di sorta alcuna. Ma se, per giustificare almeno lo scopo della sua esistenza, essa abbia a prendersi come testimonianza delle tradizioni esistite nella famiglia religiosa, ognuno vede che fuvvi anche tra i membri della medesima chi pure facendo Guido autore di quello che veramente gli si compete, lo considerò peraltro come allievo, come presente nel monastero in quel primo periodo della sua vita, nel quale non hanno potuto rivendicarlo all' Ordine proprio gli stessi Mittarelli, Costadoni e compagni. E in ciò basta a noi di avere notato semplicemente la contradizione, affinchè si veda con quanta lentezza convenga di procedere nell' accogliere come buone le memorie dei seguaci del beato Lodolfo. Laonde, dopo questo, non è a meravigliarsi ancora se tra i fatti più interessanti della vita di Guido, molti altri ne sieno da loro medesimi messi in dubbio, negati, o travisati del tutto, abbenchè narrati con le più chiare e minute circostanze.

A siffatta categoria appartengono quelli contenuti nella sempre ricordata lettera al collega Michele, i quali riguardano non soltanto l' incontro dell' Abbate come avvenuto propriamente in Roma, la durata della permanenza nell' istessa città,

e il luogo nel quale ei fece ritorno; ma l'altro eziandio che si riferisce alla dimora dell'Aretino, in sugli estremi della sua non lunga, travagliata, e pur gloriosa esistenza.

Circa l'incontro dell'Abbate in quella istessa Roma dove lo avevano chiamato i desiderii e le premure di papa Giovanni, che ci sappiamo noi, il solo Angeloni crede di poterne dubitare. Peraltro le ragioni messe innanzi a convalidare un dubbio che in vero neppure egli si adopera troppo a colorire con istorica realtà, sembra che le trovi specialmente, ed anzi unicamente, nella brevissima dimora fatta dall'Aretino nell'eterna città. La quale, secondo colui, viene indicata nell' *haud modicum morari non poteram*, riscontrato colla proposizione seguente: *post paucos dies visitavi patrem vestrum atque meum domum Guidonem Pomposiae Abbatem.*

A noi sembra per lo contrario, che dove mai il sottile dissertatore avesse meglio cercato di ricavare il valore effettivo delle frasi, non dal vocabolo rigorosamente e separatamente preso, ma dall'insieme dei fatti e delle circostanze narrate nella lettera istessa, avrebbe potuto risparmiarsi l'incomodo di gettare una benchè debole ombra, dove tanta luce di verità regna quasi sovrana; e dinanzi alla quale neppur la critica del noto Fétis ha trovato appiglio di sorta. Attenendosi a questo metodo, egli avrebbe toccato con mano che quando pure l'andata di Guido a Roma, la sua permanenza colà, le azioni compiutevi e il ritorno, si potessero concepire come il *veni, vidi, vici* del vincitor delle Gallie, o coll' *excessit, erupit, evasit,* del facinoroso Romano; con tutto ciò tanta rapidità non proverebbe mai nulla, nè contradirebbe, come ei pensa, a che l'incontro di Guido col suo Abbate potesse essersi verificato in Roma.

E chi, nonostante ciò, si senta le buone disposizioni di accomodarsi col nostro dissertatore, salti pure le pagine che riguardano l'esame del punto in questione: esame dal quale noi pure ci saremmo volentieri dispensati, e senza scapito del

soggetto, se l'Angeloni e il suo libro non avessero costituita sin qui per gl'Italiani, e per qualcuno degli stranieri, quasi l'unica fonte autorevole per attingervi certe particolarità della vita di Guido. Chi invece dubiti dei molti *dubbi* dal medesimo sparsi, ci segua e giudichi delle riflessioni di entrambi.

Noi vogliamo bene che pari alla sollecitudine dimostrata dal Pontefice ammiratore per aversi Guido a Roma, fosse quella di riceverlo appena giunto. Vogliamo altresì, poichè l'Aretino medesimo ce lo assicura, che la perspicacia di Giovanni XIX si dimostrasse tale, da comprendere le nuove teorie quasi a primo intuito. Ne piacerà eziandio di concedere per un momento, che Guido se ne fosse andato colà con la intenzione preconcetta di non soddisfare interamente (e questo non è guari credibile), almeno per quella volta, ai desiderii del Pontefice, che certo non potevano esser quelli di conoscere egli solo il nuovo sistema musicale, ma di farne istruire anche il suo clero. Tutto questo concediamo; ma che però? Poteva egli tuttavia Guido nostro così repentinamente licenziarsene? Poteva, quasi di un tratto, esperimentare gli effetti nocivi della stagione, e forse quelli insieme del viaggio? Poteva infermarsi e guarire quasi in un istante? Era mai possibile, dopo tutto, che la città santa, dove tanto è il pascolo alle anime innamorate del Cristianesimo e d'ogni arte in genere, non trattenesse, anche senz'altra causa, lui monaco piissimo, lui artista nella mente, nel cuore e nell'anima? Chi, non tenendo pur conto delle prime nostre domande, osasse di rispondere negativamente a quest'ultima, sebbene di un interesse secondario, egli per certo non possederebbe un concetto adeguato e giusto del carattere e dello spirito di Guido Aretino.

Ma quanto tempo adunque si vuol egli concedere, perchè il tutto accada con qualche verisimiglianza e con giuste proporzioni? Noi facciamo delle dimande, e non delle confute dirette, ai dubbi dell'Angeloni; essendochè ci paia sin troppo

facile ed ovvia la risposta. E cioè, che per non voler supporre in tutto una precipitazione impossibile e irragionevole, la dimora di Guido in Roma possa benissimo, ed anzi debbasi assolutamente protrarre (standosene a quanto abbiamo poco sopra stabilito per la partenza) dagli ultimi di marzo 1027, fino a quelli dell'aprile successivo, o forse ai primi del maggio. Questo spazio di tempo che nel concetto dell'Angeloni potrebbe sembrare un po' lungo, noi troviamo invece che egli convenga benissimo coll'espressione di Guido: « *in Roma io non poteva dimorare lungamente;* » e anche colle seguenti: « *pochi giorni dopo visitai l'abbate Guidone;* » quando si rifletta in ispecie che egli volle forse così istituire un certo confronto tra i desideri del Papa, quali veramente erano, e la permanenza realmente fatta presso di lui, o almeno nella città.

Sebbene, anche ridotta a minori proporzioni la permanenza di Guido in Roma, noi non sapremmo davvero come uno spazio di tempo eziandio più breve possa contradire al fatto del suo incontro coll'Abbate nell'istessa città. D'altra parte (già lo accennammo) la lettera non solo non dà motivo di sorta a negarlo; ma il contesto della medesima esclude nella più evidente maniera che possa questo esser accaduto altrove. Il nostro monaco scrive infatti all'amico e collega Michele delle cose avvenutegli in occasione del suo viaggio all'eterna città con tale chiaro ordine, anzi con tanta particolarità e minutezza di casi, che la maggiore non saprebbe desiderarsi nè accordare con le angustie di una lettera. Com'è naturalissimo, muove nel quarto paragrafo della stessa dal fargli palese la chiamata di papa Giovanni e lo scopo delle di lui richieste. Indi, accennato chiaramente al luogo di partenza col ricordare che egli fa il momento nel quale gli giunsero le tre ambasciate, e meglio col designare i compagni di via, narra poi dell'accoglienza ricevuta e dell'esito che sortì la presentazione dell'Antifonario al Pontefice. In ultimo, palesando al

confidente delle sue avventure come gl'incomodi di salute cagionatigli dalla stagione o dal clima non permettessero a lui di rimanerseno lungamente in Roma, senza trasportare l'azione in un luogo diverso, racconta, seguendo sempre l'ordine delle avventure, la visita fatta all'Abbate e i consigli dal medesimo ricevuti.

Quale maggiore condotta e naturalezza avrebbe potuto desiderarsi nel racconto di queste cose? Come si sarebbe meglio dimostrata la identità del luogo in cui tutte accadevano, se non coll'indicarlo una sol volta, perchè appunto non cambiato mai? Anzi tacendolo ancora nel dire della partenza fattane, come quello che veniva naturalmente a dedursi dopo la narrativa? Ond'è che se il caso in questione avesse dovuto accadergli tra via, dopo partito da Roma alla volta di Arezzo, la descrizione degli avvenimenti non correrebbe più regolare; non sarebbe completa, e mancherebbe di una circostanza. La quale sebbene di non prima necessità, tuttavia la di lei omissione stuonerebbe col sistema tenuto costantemente da Guido in questo suo documento, di rilevare cioè, com'egli fa, tutti gli altri particolari dell'episodio narratovi. E il difetto non è di quelli che si riscontrino nè in questo, nè negli altri scritti dell'Aretino.

Se non che, a convalidare le cose quali noi l'esponiamo, havvi eziandio un'altra circostanza che maggiormente ci persuase a trattenersi qui, dove la importanza sembrava invece minore; e che per esser di più storicamente certa, non uno, ma due fatti insieme convalida: essa è la seguente. Le solennità compiutesi a Pomposa per la consacrazione del suo nuovo e magnifico Tempio, avvenuta nella seconda metà dell'anno 1026; certi fatti precedentemente accaduti nell'interno del Monastero; le pretese di Eriberto arcivescovo di Ravenna, che, nella maniera con cui accennammo molto innanzi, tribolavano al di fuori la famiglia religiosa, obbligarono in sull'epoca testè ricordata l'Abbate Guidone a trasferirsi in Roma, per fare di

ogni cosa la dovuta relazione al Pontefice, per intenderne i sentimenti, e per domandarne gli aiuti. E poichè queste diverse faccende le non erano di leggera importanza, nè di facile e presto disbrigo, così il Pomposiano Archimandrita dovette rimanersi nella Capitale del mondo cristiano fino circa la metà del veniente anno 1027. Ecco in qual modo egli potè incontrarsi coll' Aretino dentro le mura della stessa città: ecco come resta convalidato non solo questo fatto, ma un altro pure; e cioè quello che riguarda l'epoca precisa nella quale Guido fece il viaggio medesimo, stabilito da noi superiormente all'anno 1027. D'altronde che il santo Abbate non intraprendesse, dopo questo, altri viaggi alla volta di Roma, lo dimostrano le storie e i documenti della celebre Abbadia, come le pagine dell'istesso suo contemporaneo biografo. Il quale, narrandone appunto con minuti particolari la vita e i prodigi, riferisce solamente di un altro viaggio intrapreso dall'uomo di Dio sul declinare della vita, per le preghiere di Enrico imperatore, e a mezzo del quale lo colse la morte. A cosiffatte prove ci pare non se ne possano aggiungere delle migliori e di più persuasive.

Tuttavia, in quanto possano giovare maggiormente allo scopo, non vogliamo neppur dispensarci dal render palesi alcune riflessioni che ne suggerisce un altro ricordo storico del cronista Sigeberto, vissuto poco dopo quel secolo. Egli infatti avendo a parlare di Guido e dell'arte che lo rese celebre, così ne scrive: « Fu chiaro in questo tempo nell' Italia Guido Aretino, « di molta fama tra i musici; » e pone la sua nota storica all'anno 1028 (1). Certo il frate di Gemblours, scrivendo com' ei fece in questi termini del monaco d'Arezzo, egli intese di ricordarne il massimo della celebrità già da lui conseguita

(1) Claruit hoc tempore in Italia Guido Aretinus, multi inter musicos nominis.

nell'anno sopra indicato. Ma la fama del musico non poteva dirsi giunta al più alto diapason della sua scala, nè per le prime invenzioni tentate a Pomposa, nè pei resultati ottenuti nella sua patria medesima. Il fatto che giustificando bene la espressione del cronista (*claruit*) poteva sicuramente levarcela, era la chiamata di papa Giovanni a Roma. Era la di lui approvazione alle dottrine di Guido, quella che segnalandone la bontà nella istessa Capitale del restaurato impero, nel centro della cristianità, concorreva così efficacemente a portarne gli onori, non diciamo nell'intera nazione italiana, ma nel mondo civilizzato. Laonde, se nello scrittore vanno di pari passo la esattezza del vocabolo e la precisione della data storica, non crediamo possa essere rimasto inutile l'essercisi noi trattenuti, all'oggetto di convalidare sempre più l'epoca stabilita pel viaggio di Guido a Roma, e per l'incontro verificatosi in quella città tra i due santi ed illustri Benedettini.

Passate, nella maniera ch' egli stesso ci narra, a favore di Guido le cose presso il Pontefice ammiratore di tanto merito, e presso l'Abbate Guidone, il nostro celebre monaco volse nuovamente i suoi passi alla volta della natia città; e forse gli rimasero sempre compagni nel ritorno quei suoi venerandi amici, i quali potettero non abbandonarlo durante la non lunga permanenza in Roma. Veramente di questo suo ritorno in patria tace la generalità dei biografisti e degli storici; sia perchè lo creda abbastanza logico ed implicitamente contenuto nella lettera istessa, sia perchè ne dubiti o lo neghi del tutto. In qualunque modo, a noi che lo riteniamo come avvenuto, e l'affermiamo però con certezza, corre l'obbligo di non asserire gratuitamente, ma di produrne le migliori prove possibili.

Il documento al quale ce ne appelliamo, e che sarà mai sempre il più autorevole, se non l'unico, è la già nota lettera all'amico Michele, e di quella singolarmente un'espressione particolare. Quando l'Aretino parla dell'accordo preso

col meravigliato Pontefice, di ritornarsene cioè presso di lui nell'inverno successivo a quella stagione in cui ci si era per la prima volta condotto, a indicare chiaramente che questa e le altre cose riferite al suo collega non venivano scritte dall'istessa città nella quale erano accadute, egli si vale dell'avverbio *illac* (colà), esprimente, come ognun vede, un termine di luogo diverso da quello in cui lo scrivente si trovava. Ora, che il monastero di Pomposa e, quando per ipotesi data e non concessa si voglia, quello di Avellana non potessero mai essere i luoghi della sua dimora nel momento nel quale scriveva, questa è cosa che risulta evidentissima dalla promessa contenuta nella lettera istessa, e fatta, nel modo che già sanno i lettori, da Guido nostro al proprio Abbate; vale a dire, di restituirsi alla disciplina monastica nel suo primo monastero. Promessa che egli viene a confermare narrandola all'amico suo, senza però precisare il tempo in cui l'avrebbe mantenuta; ed anzi accennando a ragioni che glie lo impedivano pel momento. « *Ma perchè,* scrive difatti, *al presente non* « *posso venire, ti mando frattanto un ottimo argomento per* « *ritrovare un canto ignoto* (1). »

Se dunque le mura solitarie del chiostro egli non potè subito ricercare dopo il suo ritorno da Roma, qual'altro luogo o città dovette egli mai preferire ad Arezzo? Ei non lo designa precisamente, è vero; ma apparisce chiaro dall'insieme, e dalla regolarissima condotta di quella lettera che ricorda sommariamente, ma intera, una parte più interessante della sua vita. Nella medesima lo scrivente si muove infatti dalle accoglienze ricevute da Teodaldo nel suo stabilirsi in Arezzo, e va a terminare con i trionfi di Roma. È proprio lo episodio glorioso che si apre e si chiude nella patria del protagonista,

(1) Sed quia ad praesens venire non possum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum.

dalla quale, ricondottocisi, lo espose liberamente esso stesso. A chi bene lo consideri, il primo e l'ultimo termine locale non varia mai; è sempre il medesimo; e le diverse circostanze che costituiscono l'insieme della narrativa, vanno a finire dove ebbero il loro cominciamento.

Se così non fosse, lo scrittore, al quale la concisione non impedisce mai di esser preciso, e, quando il vuole, minuto, avrebbe dovuto non omettere il luogo della sua precaria dimora, come forse non l'omise nell'autografo. Ma in ogni modo nulla nuoce che la provenienza della lettera non siaci stata conservata nelle diverse copie della medesima, quando appunto, per le già fatte riflessioni, risulta egualmente assai chiara, nella maniera che dovette esserla pel monaco Michele; il quale, se non la trovò nella carta, la conobbe dall'istesso messaggio.

Un' ultima prova ancora, se pur fosse necessaria o desiderabile, potremmo cavarla dal tacere che fa Guido medesimo le ragioni da cui venne momentaneamento impedito di recare ad effetto il suo ritorno a Pomposa. Ragioni le quali, senza bisogno di esporle nuovamente, erano state accennate nel principio della lettera. E sia il vero: egli, rimpatriando la prima volta, erasi accomodato con Teodaldo per l'istruzione musica del suo clero, e (secondo pure afferma) per la predicazione della divina parola. Del secondo ufficio assuntosi non è qui luogo a occuparsene; imperocchè il medesimo potesse avere cominciamento e termine a beneplacito di ambe le parti, e senza danno dello scopo finale, quantunque interessantissimo. Ma del primo, che avea per oggetto la introduzione di un nuovo e sì celebrato sistema di canto, che si componeva di un tutto bene ordinato di regole fino allora quasi sconosciuto, che richiedeva perciò una pratica e una assistenza più o meno lunga, onde assicurarne la durata e la vera efficacia, non può dirsi altrettanto. Esso, benchè di facile apprendimento nelle parti le quali potremmo chiamare più elementari e meccaniche, dal lato poi scientifico e da quello della pratica sicura

intorno alle difficoltà generali, richiedeva la presenza, le cure e gli studii continui dell'autore, per uno spazio di tempo mal precisabile, e a seconda delle diverse attitudini. E ciò non tanto per ottenere la maggior perfezione degli studiosi, quanto per la formazione di un nuovo maestro che, in quelle prime difficoltà a diffondere il nuovo sistema, ne tenesse prospera la vita. In questo caso, dovendosi ritenere come certo che lo scopo non fosse stato così pienamente raggiunto quando le insistenze del Pontefice condussero Guido a Roma, qual cosa più naturale e più giusta per lui (non potendo rimanervi), che quella di ricondursi a respirare le aure migliori del patrio cielo, e a dare, per dir così, l'ultima mano all'opera propria tanto innanzi condotta? Perchè avrebbe dovuto cercare altrove il ristabilimento della propria salute, e l'occasione di soddisfare alla sua più fervida brama; quella, è quanto dire, di comunicare altrui il parto ammirabile del proprio genio? Noi non troviamo di certo ragione che neppure ci persuada a sospettarne. Quindi è da stabilire come sicurissima cosa che Guido, partito da Roma, si conducesse in Arezzo; conseguentemente poi, che solo per le testè addotte ragioni, e per causa della promessa fatta al Pontefice, dovesse scrivere a Michele di non potersi con sollecitudine ricondurre al monastero di Pomposa.

Restituitosi adunque Guido nostro in Arezzo, presso l'amico e protettore vescovo Teodaldo; renduta per tal modo nuova ed onorata testimonianza all'eminenti virtù di un prelato che parvegli l'unico immune dal contagio di simonia, tornò con egual fervore alle cure di quel suo prediletto magistero che suggerivagli ognora nuove fatiche e nuovi studi, affine di condurlo il più oltre possibile nella via della perfezione. A persuadere di ciò chi si sia, non fa di bisogno ricorrere a prove o ad argomenti immaginarii. Basta lo scritto *De ignoto cantu* inviato con la lettera poco fa esaminata dalla patria città al coadiutore Michele, quasi a compensare il ritardo dovuto frap-

porre a riabbracciarlo; e altresì come pegno anticipato di quanto egli tornerebbe a fare pei confratelli monaci, e per l'onore di quel santo ritiro il quale non gli avevano fatto mai dimenticare nè la corte del migliore e del più potente dei Vescovi, nè le pontificie lusinghiere accoglienze.

Quel suo *Nuovo Argomento,* come ei stesso lo intitola, per conoscere a prima vista qualsiasi sconosciuta cantilena, non è che una specie di ricapitolazione degli scritti precedenti, nella quale, in modo più conciso e determinato, si riassumono alcune delle principali invenzioni concretate e ridotte alla pratica nel celebre Antifonario. Esso si mostra di più come terza delle operette teoriche dettate dall' Aretino, e lasciate con quest'ordine al giudizio del pubblico. La prima, se non c' inganniamo, che uscì dalla penna di tanto genio dimorante ancora tra le mura monastiche di Pomposa, ebbe a comporsi di quelle Regole Ritmiche che egli dettò come prologo all' Antifonario, e che immediatamente dovettero essergli unite nella comparsa, essendone appunto la descrizione e la dichiarazione della pratica. Infatti appariscono esse come l'unica produzione in cui si chiedano, a compenso delle fatiche durate, le preghiere dei confratelli monaci, in vantaggio dei quali si dimostra perciò quasi esclusivamente, o almeno principalmente composta. E tali sono in realtà le parole di chiusura: « *Io vi prego, o beati fratelli,* « *per le tante fatiche che ho sostenute, pregate per me mi-* « *sero Guido, e pe' miei coadiutori. Scongiuratemi pietoso* « *quell' Iddio, del cui aiuto abbisogna l' autore e scrittore in-* « *sieme. Sia gloria al Signore* (1). » A questo trattatello in versi fu dunque che fece seguito l' altro a cui è dato generalmente il nome di Micrologo, e nel quale l' arte musica è

(1) Praecor vos, beati fratres, pro tantis laboribus — Pro me misero Guidone, meisque adiutoribus — Pium Deum exorate, cujus adiutorio — Auctor indiget et scriptor. Gloria sit Domino - Amen.

considerata da un punto di vista più elevato: ricercata, direm così, e trattata scientificamente; sempre però in una forma sommaria, benchè meglio esplicativa, intorno ad alcuni primi principii fondamentali, e a certe norme dagli antecedenti musici pure ritenute e discusse; da Guido poi sostanzialmente meglio dichiarate, o anco modificate, dove le non fossero completamente da rigettarsi. Il Micrologo non involge certo contradizione a pensare che egli possa essere stato in parte concepito, e forse anche scritto a Pomposa; come è certo però che egli ebbe solo il suo primo compimento e la sua prima pubblicazione in Arezzo. A Guido lo suggerirono fors' anco la necessità e lo intendimento di mostrare ai più retrivi nell' accogliere nuovità musicali, che le sue non erano già cotanto strane e del tutto arbitrarie; come quelle infatti che non si dipartivano meno da certe leggi invariabili, fisiche, e stavano perciò fondate sopra basi capaci di subire trasformazioni od ampliamenti logici e naturali; senza della qual cosa appunto non avrebbesi mai progresso di sorta.

Che poi all' epoca della comparsa del Micrologo l' autore, cacciato dal suo primo luogo di ritiro, avesse già esperimentate per altri suoi lavori le spiacevoli conseguenze dell'invidia, è chiaro dal prologo stesso di questo suo scritto, che taluno riunì non bene alla pura e semplice lettera dedicatoria premessaci per intitolarlo al vescoso Teodaldo. Prologo, diremo, nel quale si parla appunto di nuovi insegnamenti musicali impartiti, e di favorevolissimi resultati ottenuti. Valgano infatti a prova di ciò le seguenti parole: « *Finalmente* « *mi soccorse la grazia divina, e alcuni di loro* (dei fan- « ciulli) *esercitati dall' imitazione della corda* (ed ecco il « concetto rappresentativo delle linee) *e dall'usò delle nostre* « *note, avanti lo spazio di un mese cantavano indubitata-* « *mente, e a primo intuito, sconosciuti e inauditi canti, in* « *guisa da farne meravigliare molti..... e non mi curo però* « *di cert' uni se allibbiscano per invidia, purchè giovi la*

« *disciplina di cert' altri.* (1) » Considerata perciò, nel modo con cui sopra l'esponemmo, l'indole e la natura del Micrologo, non è neppure a meravigliarsi se in questo si parli da Guido molto distesamente, e in termini più espliciti, delle sue più celebri e interessanti invenzioni. Di quelle, abbiamo detto altra volta, che insegnate prima verbalmente e col mezzo dei pratici esercizii, ristrinse in canoni teoretici-didattici più tardi; quando cioè il tempo e la quiete glie lo permisero, e il bisogno di maggiore e più rapida diffusione glie lo impose. Il Micrologo risulta adunque secondo, nell'ordine cronologico delle pubblicazioni Guidoniane; come terza viene la nota lettera a Michele con l'unito trattatello *De ignoto cantu,* o come altri lo intitolarono da alcune parole di Guido medesimo: *Ad cantum inveniendum.* A questo poi fece probabilmente seguito, e non molto dopo, l'altra sua produzione avente per titolo, nella generalità dei codici ne' quali si contiene: *Aliae Guidonis Regulae de ignoto cantu, identidem in Antiphonarii sui prologum prolatae.* Regole che sono quasi un complemento o nuova dichiarazione alle prime date insieme con quel libro di antifone e canti ecclesiastici. Laonde, per le cose dette sin qui intorno agli scritti di Guido e alla loro pubblicazione, rimane a concludere che, eccettuato l'Antifonario con le sue prime *Regole Ritmiche* (e forse quel piccolo Trattato in trentotto versi Giambici, che Gerberto unisce al primo; ma che i codici parigini ed altri ancora danno separato col titolo: *De sex motibus vocum*), tutti gli altri siano stati perfezionati, o totalmente composti in Arezzo, prima e dopo il viaggio a Roma.

---

(1) Tandem affuit divina gratia, et quidam eorum, imitatione cordae et nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur..... non curans si quorundam livescat invidia, dum quorundam proficiat disciplina.

Ep. ad Theod.

Ed ora, si domanderà forse con legittima curiosità, quanto tempo potè Guido, reduce dal Pontefice, trattenersi in patria? Adempì egli religiosamente alla promessa fatta all'Abbate e confermata al diletto Michele, o si scelse altro luogo di ritiro ed una più stretta regola monastica nel celebre Eremo di Avellana? Quanto tempo visse ancora alle glorie dell'arte musica e dell'ordine Benedettino?

Sono queste in verità le ultime ricerche alle quali, come fu accennato sul principiare di quest'ultimo libro, non possiamo in nessuna guisa sottrarci. Si obietterà forse da taluno che comunque le vadano a risolversi, qualunque sia la verità e la certezza che se ne possano cavare, la fama dello scienziato e dell'artista non aumenta per loro, nè decresce. Questo sapevamo bene ancor noi, quando già ci disponemmo a studiarle, e se lo sa egualmente ognuno che abbia fiore di senno. Ma perchè, intesi come siamo a completare una vita piena fin qui di dubbi e rotta da lacune, ci preme di conoscere non soltanto dello scienziato e del musico, quanto del privato cittadino e del monaco; poichè riteniamo altresì che l'eccellenza del carattere possa, a vantaggio dell'individuo che lo possiede, rivelarsi bene spesso anche da altre azioni in apparenza le meno importanti; poichè la saldezza dei propositi, la quale è sempre prerogativa di una mente elevata e di un animo retto, sia da rilevare e da difendere contro possibili attacchi, eziandio nelle minime cose; così non isdegni il lettore che seguendo noi le norme di quanti ci hanno preceduto nello scrivere di Guido, e per non rimanere in ciò meno accurati dei medesimi, ci occupiamo di rispondere alle domande formulate sul principio di questo paragrafo. Non rincrescagli di rintracciare in tal modo quali siano o possano essere, circa le medesime, le verità più ammissibili e le conseguenze più certe.

Veramente sulla prima di cosiffatte ricerche speravamo che avrebbe potuto, non già risolverla con matematica precisione,

ma recarci un qualche lume la *Relazione* istessa *del solenne trasferimento delle reliquie di S. Donato*, portate nel nuovo tempio fatto ultimare da Teodaldo, e avvenuta in un tempo nel quale Guido doveva trovarsi in città. Documento questo che narrando i particolari di una festa così splendida, quale appunto riuscì, e distinguendo più specialmente lo intervento di notabilissimi personaggi ecclesiastici e secolari; pareva dovesse meglio porgere al narratore l'occasione di non tacere delle fatiche dell' Aretino, coronate giusto allora dal più grande trionfo mercè la pontificia approvazione. Ma ciò forse era noto abbastanza, e non costituiva più una nuova e ignorata meraviglia; forse, come è palese, lo scrittore, attenutosi ad una forma troppo sommaria, volle accordare molto di più a que' di fuori e alla loro straordinaria affluenza e celebrità, che non alla memoria dei domestici conosciutissimi in patria, e in servigio della quale sembra unicamente abbia dettato il suo scritto. Laonde Guido, ormai divenuto sì celebre, non entrò per lui nel novero dei personaggi illustri da ricordarsi, nè vi figurarono i prodigi musicali. D'altro lato ci è pur luogo anche a credere che il documento non sia di tanta autorità, quanta glie se ne potrebbe da taluno attribuire, nè redatto da persona molto conoscente delle particolarità, delle persone e dell' epoca voluta stabilire circa quel fatto: e ciò forse, perchè troppo lontana dal medesimo, o estranea del tutto sino alle condizioni politiche del paese. Nell' una cosa o nell'altra ch'ei difetti l'autore, gli manca in verità sempre molto per aver scritto con esattezza. Ne siano prova due punti principali del documento raffrontati tra di loro.

L'anonimo scrittore dovendo infatti precisare l'epoca nella quale accaddero le cose narrate, la pone indeterminatamente fra il 1032 e il 1033; e cioè, secondo che egli stesso si esprime, *tre* o *quattro anni avanti la morte di Teodaldo.* Noverando poi i personaggi più eminenti intervenuti alla sacra cerimonia, ricorda tra questi il marchese Ranieri di Toscana; ma è

da sapere che Ranieri fino dall'anno 1027 era stato privato della sua dignità da Corrado II; onde non potè certamente trovarsi presente alla solenne traslazione, nella qualità di reggitore supremo della Toscana. Dunque, o l'autore del documento in discorso s'inganna circa la morte del Vescovo, o circa la persona del Marchese; cosa, aggiungasi, la quale farebbe quasi sospettare che egli non sia stato neppure italiano. Però trovando noi meglio accettevole la prima ipotesi, che non la seconda; se d'altronde la pergamena non giova mai al caso nostro, pel tacere che fa di quanto meglio c'interessa; concluderemo solo intorno alla medesima, che essa ci conduce a ritenere come avvenuta la traslazione in discorso subito dopo il compimento del Tempio, e però tra gli ultimi del 1026 e i primi del 1027, avanti la partenza di Guido per Roma: conseguentemente che sieno in errore quei cronisti diogesiani i quali la pongono al 1032. Pure, come che sia veramente, se anche di più non ci soccorre il brano di cronaca in questione, non ci rassegneremo tuttavia a non veder luce di sorta su tal punto della storia di Guido, controverso fra i precedenti biografisti, o dai medesimi non toccato. A chiarirlo per quanto ci si renda possibile, diremo le riflessioni che ne suggerisce un altro documento del quale usano e abusano i nostri Camaldolensi Annalisti, per fare appunto di Guido un loro più stretto confratello; e non potendolo con certezza stabilire priore di Avellana, per chiuderlo almeno negli ultimi anni di sua vita fra le mura silenziose di Camaldoli.

Il documento tirato in campo allo scopo di fondarvi su un dubbio favorevole, consiste in una carta di donazione che Baroncini assicura di aver trovata nell'Archivio di Fonte-Buona, con firme autografe di soscrittori, e col suo bravo sigillo in cera bianca ottimamente conservato. Le socrizioni che chiudono l'*Atto legale* sono appunto quelle che qui riproduciamo esattamente e secondo l'ordine loro:

1. Io Teodaldo ho sottoscritto questo decreto da me fatto.
2. Gerardo Primicero soscrissi.
3. Vincenzio Arcidiacono soscrissi.
4. Io Pietro prete e Proposto soscrissi.
5. Io Rusticello suddiacono soscrissi.
6. Io Bonizzone prete soscrissi (forse quello successo a Pietro).
7. Io Giovanni Diacono, chiamato anche Venzio, soscrissi.
8. Io Albizzone chierico collaudando intervenni.
9. Venerando Prete e Canonico soscrissi.
10. Ranieri Prete soscrissi.
11. Gerardo Cancelliere riconobbe e consentì (1).

Segue poi la data *24 aprile 1033, nel decimo anno dell'episcopato di Teodaldo, per le mani di Gerardo cancelliere, Indizione I. Fatto nei chiostri dei canonici.* Dopo la data che chiude, o che, secondo la legalità e le norme comuni, chiuder dovrebbe definitivamente l'*Atto;* dopo le soscrizioni degli aventi un interesse vero e proprio nel medesimo, segue pure questa sottoscrizione: *Guido, dei fratelli il minimo, vicario di D. Pietro già priore dell'Eremo e venerabile*

---

(1) 1. Ego Theodaldus Epus. huic decreto a me facto subscripsi.
2. Gerardus Primicerius subscr.
3. Viventuis Archid. subscr.
4. Ego Petrus Presbit. et Praep.
5. Ego Rusticellus Subdiacunus subscr.
6. Ego Johannes Diaconus qui Ventius vocor subscr.
7. Ego Bonizzo presbiter. subscr.
8. Ego Albizzo Clericus laudans interfui.
9. Raynerius presbiter. subscr.
10. Venerandus presb. et Canonicus subscr.
11. Geradus Cancellarius recognovi et annui.

Data VIII kal Maii An. ab. Incarn. Dñi MXXXIII An. vero Pontificatus Dñi Theodaldi X, et per manus Gerardi Cancellari Indict. I. Actum in Claustris Canonicorum.

Anacoreta, *questa* (carta o concessione) *come sta sopra redatta*, *dettò*, *chiese e impetrò; pregate per lui riposo eterno* (1). Così crediamo che debba tradursi, e non altrimenti, stando rigorosamente alla parola, la formula latina trascritta in nota. In verità cosiffatto modo di soscrivere un *Atto* pubblico (come l' *Atto* medesimo che è un'Orazione Parenetica ai Mercanti) esce dalla regola comune e non variata mai in identiche circostanze, e ciò per più motivi. Giova adunque esaminare l' ultima sottoscrizione in discorso. Perchè, domandiamo subito, essa trovasi posta nell' *Atto* medesimo dopo la ratifica notarile, e dopo la data del tempo; il che è dire, fuori di quei termini da cui è circoscritta la legalità del documento, e dentro i quali hanno però da stare le cose necessarie che ne costituiscono l'esistenza e ne formano il valore? Chi può esser egli mai questo Guido sottoscrittore che alla propria firma aggiunse dichiarazioni tanto fuori dell' uso, e in nessuna guisa necessarie alla validità dell' *Atto* nel quale esso figura? La qualifica che egli poi si dà di *vicegerente*, di mandatario, di rappresentante di un Pietro egualmente monaco, per quali motivi si spiega colla persona e qualità del mandante? Come è che sta nella natura dell' *Atto* sopra indicato, in cui, come dicemmo, l'uno figura così indirettamente, e l'altro si ricorda? Ecco le domande che si offrono facili alle considerazioni di chi voglia spassionatamente rendersi conto di quanto inclinano a ritenere e a far credere gli annalisti Camaldolensi: e cioè, che il Guido soscrittore del documento sia veramente il musico Aretino, rendutosi monaco nell' Eremo di S. Romualdo.

Noi ci faremo dall'ultima di queste interrogazioni per rispondere a tutte, seguendo quei più retti e logici criteri che, a senso

---

(1) Guido fratrum minimus, Dni Petri quondam Eremi Prioris et venerabilis Anachoretae Vicarius, hanc ut instit, dictavit, petüt et impetravit: orate ei requiem sempiternam (pendet sigillum in cera alba).

nostro, pare ne suggerisca la formula di soscrizione testè riprodotta.

La natura del documento, osserviamo innanzi tutto, non è certo per nessun conto quella di un contratto bilaterale, in cui sia di ragione che figurino le due parti contraenti. Esso invece è una *donazione* pura e semplice di terre e di privilegi, nella quale non vi è motivo, nè è legalmente necessario, che comparisca siccome accettante e consenziente la parte beneficata: e ciò non solo nel modo con cui si pratica al presente; ma come si costumò sempre nei tempi di mezzo e in quelli eziandio molto più antichi. Onde se la sottoscrizione vi si trova tuttavia, ma sta fuori del suo vero posto, questo avviene soltanto (e non secondo un nostro modo di spiegarla tutto arbitrario, ma secondo che si fa implicitamente a dirci lo scrivente medesimo), perchè egli non era direttamente interessato nella *concessione;* sivvero un estensore della forma colla quale essa viene redatta; un postulatore della medesima, per il mandato ricevutone da Pietro Priore ed Eremita di Camaldoli. In fine, un mediatore efficace tra quei buoni e santi eremiti, ed il vescovo Teodaldo concedente: un impetratore, cioè, che non essendo nel caso di usufruire dei materiali benefizi venuti per la donazione ottenuta, chiede solo in compenso dell'opera spesa ad ottenerli le preghiere pel riposo dell'anima propria. Quella sua maniera di contrassegnare l'*Atto* è perciò una semplice nota storica, destinata a ricordare il beneficante, i beneficati, e il mediatore istesso del benefizio: *Guido, domni Petri.... vicarius, hanc dictavit, petiit et impetravit; orate ei requiem sempiternam.*

In qualunque altro caso sarebb'ella stata davvero la singolarissima cosa, quella che il firmatario Guido (per quanta libertà e liberalità si voglia supporre concessa da Teodaldo ai Camaldolesi), appartenendo realmente alla famiglia beneficata, fosse sceso dall'Eremo suo ad Arezzo per dettare esso medesimo fino i termini precisi dell'*Atto* di concessione, o anche

per suggerirne la sostanza, quando così piacesse d'interpretare quel *dictavit.* Mentre per lo contrario la spiegazione non apparisce egualmente strana o inverosimile, se, ritenendosi questo Guido come un monaco estraneo alla piccola famiglia Camaldolese, le relazioni sue con il Pietro Priore ricordato nella donazione si abbiano da intendere semplicemente quale una rappresentanza momentanea, o vicegerenza, tenuta da lui per quell'unico caso.

Sull'opinione e sull'interpetrazione che andiamo esponendo ci conferma eziandio una poco diversa formula della medesima sottoscrizione dataci dall'annalista Mabillon, e meritevole che si consideri nelle sue varianti; essa è la seguente: « *Guido fratrum minimus, Dñi Petri, ejusdem Eremi Prioris et venerabilis Anachoretae jussione, dictavit.* » *Guido dei fratelli minimo, per mandato,* anzi, *per calda raccomandazione di D. Pietro Piore del medesimo Eremo, dettò,* ecc. In questa, come si vede, il dotto Benedettino francese, esperto leggitore degli antichi documenti, quanto sicuro ed acutissimo interpetre, cambia il *quondam* in *ejusdem*, ben riferito all'Eremo di Camaldoli cui si facevano le concessioni: e il *vicarius* poi in un «*jussione*», che rende piena giustizia all'interpetrazione data da noi a quel vocabolo, spiegato appunto come adempimento di una *vicarìa* accettata da un Guido, anch'esso monaco. Noi adunque non esitiamo un istante a preferire questa seconda lezione colle sue varianti, ed eziandio per nuove ragioni che neppur vogliamo taciute.

E in vero; quel Pietro Priore, o *quondam* Priore dell'Eremo, ma sempre venerabile Anacoreta, in nome del quale si adopera presso Teodaldo il Guido che trovasi nel precitato documento, chi poteva esser egli mai all'infuori del Dagnino? Di quell'uno, vuolsi dire, che fu tra i primi discepoli e tra i più santi del beato Romualdo; e che lasciato da lui stesso nella dignità di Priore vi si mantenne per ben 35 anni, senza pure che risulti da sicuri documenti avere esso abbandonato per poco il suo posto? Ma in questo caso Pietro Dagnino non si associò

coadiutori nel suo ufficio di Priore, e non ce ne era la ragione. Primo, pel trovarsi che egli sempre fece tra i suoi monaci, e pel costume che egli ebbe di vigilare continuamente da sè stesso la disciplina e le faccende dell'Eremo; secondo, per lo scarso numero dei confratelli che vi dimoravano, e la direzione dei quali non esigeva appunto cure soverchie. Dall'altro lato poi, volendosi anche ostinare a leggere il *quondam* di Baroncini, invece dell'*ejusdem* di Mabillon, e non potendo diversamente spiegarlo che con un abbandono temporaneo della ricevuta dignità priorale, fatto da Pietro per darsi meglio ad una vita del tutto contemplativa; piacendo ancora di pensare così, come è che potrebbe togliersi da quella formula la contradizione di un monaco il quale nell'atto di firmare si qualifica per vicegerente di un superiore che non riveste più la sua carica (almeno per quel momento), e che solamente poteva sempre conservare il suo primato morale sui confratelli? Ma eziandio in questa seconda ipotesi, di un priore che spogliatosi della sua dignità venga tuttavia considerato dai suoi come il primo e come l'esemplare della famiglia, rispetto al Guido soscrittore, che genere di *vicariato* diventa egli questo di una supremazia non officiale, ma basata soltanto nella esistenza di una maggiore virtù, liberamente riconosciuta dai minori?

Osservazioni di questo genere potranno forse parere a qualcuno troppo minute o sottili; ma non mancherà certo neppure chi le riscontri, come noi, necessarie per decidere con la maggior certezza possibile sulla legittimità di quelle conseguenze che i precitati scrittori di Camaldoli deducono, o che inclinano a voler dedurre da un documento il più semplice, il più conciso, qual'è di natura sua la sottoscrizione di un *Atto* pubblico. E dopo tutto, chi ci domandasse ora che cosa pensiamo dal canto nostro di quel Guido che figura nella donazione da Teodaldo fatta agli Eremiti Camaldolesi, rispondiamo francamente che questi può anch'essere l'Aretino. Il quale trovan-

dosi sempre nel 1033 a dimorare presso il Vescovo di Arezzo, potè, ad istanza e per incarico avutone dal Dagnino, farsi benissimo interprete presso il medesimo prelato, dei bisogni della famiglia; e per quella benevolenza e autorità che lo distinguevano nell'animo del donatore, ottenere le concessioni registrate nella *carta* in questione, facendola poi recapitare ai monaci beneficati con la sua firma e con quelle parole di seguito che dimostrano la parte avutaci, e dicono qual ricompensa se ne attendesse. Questo è lecito credere; ma non converremo mai che l'Aretino si fosse già associato alla famiglia Camaldolense, e che avesse potuta coprire l'assoluta carica di vicegerente del Priore, con tutti gli ordinari uffici che appartengono alla medesima.

Del resto, a concludere così, non ci è neppure di ostacolo il chiamarsi che egli fa *minimo* dei *fratelli* o dei *frati* (*fratrum minimus*), perchè frate egli era veramente; e sottoscrivendo una donazione, un Atto che riguardava quelli di Camaldoli, non dice peraltro, *suorum* (dei suoi). Sebbene, quando pure lo avesse detto, chi erano i seguaci di Romualdo, o anche quelli del beato Rodolfo, se non tutti figli di S. Benedetto? Anzi, le loro famiglie non avevano allora preso neppur lo aspetto di Ordini diversi, com'è al presente, e distinti dal principale: si tenevano invece così stretti, così uniti, da sembrar meglio una sola ed istessa famiglia, vivente sotto la direzione di diversi Archimandriti, amatori di una disciplina più o meno rigorosa, ma con un solo ed unico Padre S. Benedetto di Norcia. Prova ancora ne sia, del tenersi cioè che essi facevano come discendenti da un solo ed unico stipite, il non aver Romualdo istesso dettate nuove costituzioni; ma l'essere state queste compilate molto più tardi del Priore Rodolfo, e sempre sulla norma delle benedettine; anzi nella sostanza perfettamente conformi.

E in verità, di una vera e propria fratellanza spirituale tra i membri delle diverse famiglie, non che difettare, abbondano

invece le prove e gli esempi. Ci basti qui di ricordare per tutti, al nostro scopo, quello di S. Pier Damiani Avellanese con i Pomposiani, come risulta appunto dal seguente brano di una delle sue lettere (che è la 6ª del VI libro) diretta a questi ultimi monaci, in mezzo ai quali erasi trovato pel corso di due anni: « *Voi ancora, o dilettissimi*, scrive il Santo, « *benchè io vi stia lontano col corpo, non vogliate riguar-* « *darmi come un estraneo, e neppure come un amico qua-* « *lunque, o quale un socio; ma me stesso e tutta la mia* « *comunità riconoscete indubitatamente come possesso tutto* « *vostro e di pieno diritto: e tutto ciò ehe vi piacerà co-* « *mandateci senza indugio, siccome a gente che vi è pie-* « *namente soggetta* E DI FAMIGLIA. *Tantochè, o dilettissimi,* « *io ve ne scongiuro con le lacrime agli occhi e prostrato* « *ai piedi vostri, degnatevi di pregar sempre pel vostro* « *servo. E, specialmente quando io sarò morto, quello che* « *vorrete fare per un monaco della vostra congregazione,* « *fatelo per me.* » E tutto ciò se, per le ragioni pur ora accennate, era naturalissimo in Pier Damiani Avellanese, poteva esserlo altrettanto per Guido Aretino Pomposiano, quando anche si fosse chiamato una volta fratello dei seguaci di Romualdo, senza veramente che egli fosse ascritto a quella congregazione. La quale nata per di più con la riforma che il Santo Ravennate aveva iniziata ai suoi 90 anni di vita, cioè nel 1012, e però poco prima delle vicende pur ora narrate, molto meno ancora poteva considerarsi come una famiglia separata dal principale ordine Benedettino.

Ma eppoi (non finiremmo mai dall'obiettare), quando avrebbe potuto Guido nascondersi negli alpestri gioghi di Camaldoli, prima del 1033? A voler supporre il fatto come avvenuto innanzi del suo stabilirsi con Teodaldo si oppongono le di lui stesse parole dirette al Prelato Aretino, con le quali si dice appunto *che desiderando egli condurre vita almeno in parte solitaria, ne veniva ad essere impedito dagli uffici volu-*

tigli affidare dal medesimo Vescovo. Ora queste sue dichiarazioni non lasciano davvero argomentare ad una precedente dimora nell' assoluto e rigoroso Eremitaggio di Camaldoli; ma tutto al più, e anzi come cosa quasi certa, ad un ritiro in qualcuno dei Monasteri presso la città: i membri dei quali, pel trovarsi spesso a dover servire nell'una bisogna o nell' altra i Vescovi Aretini, non conservavano perciò, secondo abbiamo dimostrato molto innanzi, un perfetto ritiro. E finalmente abbiam veduto con quanta celerità (tanto prima del suo collocarsi a disposizione di Teodaldo, quanto dopo) si succedessero quelli avvenimenti della sua vita, i quali c' impediscono di credere ad una dimora in Camaldoli. Motivo per cui, torneremo a concludere nuovamente, se ci sono delle buone ed accettevoli ragioni per credere a Guido Aretino soscrittor della donazione fatta ai Camaldolensi, esse al conrio mancano affatto per ritenerlo come uno dei loro nell' anno 1033. In quel medesimo anno appunto nel quale, mentre ancora se ne stava in Arezzo, la morte di papa Giovanni francandolo del tutto e per sempre dall' obbligo di ricondursi presso di lui, lo restituiva così interamente a sè stesso ed alla libertà di tornarsene a riabbracciare il padre dell' anima sua, Guidone, insieme a quel coadiutore e collega Michele, a quel Martino Priore, e a quel Pietro nutrito del suo latte, dei quali custodiva sempre e con tanto affetto la memoria e la venerazione. E forse, perchè questo suo desiderio lungamente premuto nel segreto dell' anima venisse effettuato, non dovette soltanto esser compiuta dal medesimo la educazione musicale del clero aretino; ma ebbe puranco ad effettuarsi la morte di quel suo Vescovo ospite e benefattore, da cui egualmente mal doveva reggergli il cuore di separarsi. Onde Guido nostro rivarcò definitivamente le soglie del Monastero Pomposiano soltanto dopo il 1036, nel quale anno appunto lo zio di Matilde migrò da questa a vita migliore.

Ma piano ai passi arrischiati: piano, poichè eziandio su

questo punto ci arrestano di nuovo le congetture e le asserzioni più o meno assolute degl' illustri figli di Romualdo. I quali, mal sapendo risolversi a rinunziare al possesso di tanta gloria (fosse ancora pel termine il più breve), se non poterono provare di essere stati onorati da Guido Aretino nel suo primo esordire alla carriera monastica; se riuscì loro egualmente difficile il dimostrare con certezza l'essersi egli ritirato all' Avellana quando appena aveva cominciato a raccogliere le sue prime artistiche corone, e le indivisibili amarezze della invidia persecutrice; se neppure valsero a tramutarlo da Pomposiano in Eremita Camaldolense; ecco che tornando di nuovo all' impresa abbandonata, sembra, a malincuore, si adoperano a trasportarlo un' altra volta dentro la celebre Abbadia del Catria per esercitarvi il Priorato negli estremi della vita, e per chiudervi i giorni della mortale carriera. Così, ondeggianti fra l'uno e l'altro luogo, tra i gioghi dell' Eremo di Camaldoli e quelli del Catria, non fanno mostra neppure di accorgersi delle contradizioni e delle impossibilità nelle quali urtano più spesso colle loro variate ipotesi, e colle definitive sentenze.

Noi pertanto, disponendoci a contendere agli illustri campioni dell' ordine Romualdino fin l'ultimo palmo di terreno dentro il quale si chiudono come in ultimo e più angusto rifugio, non abbiamo per certo (e però ne facciamo qui la più solenne protesta) l' intendimento di menomare le glorie e i meriti che circondano una famiglia tanto benemerita della civiltà e della Chiesa. Ce ne guardi Iddio! poichè sarebbe questo un temerario ardimento, contro il quale sorgerebbero a protestare energicamente, tra moltissimi, i Dagnini, gli Albizzoni, i Guidi, gli Ambrogi Traversari, i Girolami da Praga, gli Allegri d' Arezzo, i Paoli Giustiniani, i Gregori e i Giustiniani da Bergamo, i Samueli Forlinvesi, i Pietri Quirini, onore del Senato veneziano, i Damiani, i Cappellini, i Malermi, gli Orlandini, i Fantoni e i Parella, gloria delle scienze esatte,

come i Baroncini, comparati a S. Girolamo, e i Sarti e i Nardi, luce delle lettere e della storia: infine, un' intiera legione di santi, di scienziati e di artisti, che trova appena adeguato riscontro in quella Benedettina, e forse in qualche altra delle più antiche società religiose. Noi lo facciamo soltanto per l'amore della storica verità, e per non esaltare maggiormente un ordine con iscapito di un altro, che possiede egualmente titoli innumerevoli alla nostra gratitudine e alla nostra venerazione.

A conseguire perciò un ultimo e, per le fatte proteste, non odioso trionfo in onore alla principal Famiglia Benedettina, non torneremo sopra quanto crediamo di aver già a sufficienza dimostrato: il che è dire, l'essersi Guido Aretino chiuso sin da fanciullo a Pomposa; sia per attendere in quel giovanissimo periodo della sua vita all'educazione della mente e del cuore; sia pel desiderio, benchè precoce, di rendersi assolutamente monaco. Non ripeteremo neppure come ivi ricevesse il secondo battesimo conferitogli da una solenne professione monastica, e stampasse le prime orme in quell'arringo che lo rese immortale. Ciò è ormai tanto vero ed assicurato, quanto sono incontestabili le di lui stesse parole. Ma le nostre considerazioni saranno unicamente rivolte su quell'ultimo argomento che i precitati annalisti adoperarono per far di Guido un Priore Avellanese, e per renderlo, con più o meno di ragione, dimentico delle proteste fatte solennemente a Guidone Pomposiano, e con pari franchezza raffermate al collega Michele: per provare insomma, secondo vorrebbero, che sul declinare della vita ei potè rinunziare ad un affetto in esso lui dimostratosi sempre vivo e potente verso un primo e dilettissimo asilo; verso il padre dell'anima sua, verso gli amici e compagni di fatiche e di aspirazioni santissime. E l'argomento in questione (parrà incredibile a dirsi) è sempre il medesimo: è il silenzio tenuto da S. Pier Damiani circa il nome di quel celebre Abbate Avellanese, la cui fama era giunta sino alle di lui orecchie; e che, pare, avrebbe dovuto accoglierlo nel suo ingresso

alla vita monastica di Avellana. Dunque lo aver taciuto il Santo intorno al nome del ricordato Abbate dà per prima cosa il diritto al nostro Mittarelli di supporre che in allora il capo della famiglia monastica fosse proprio Guido d'Arezzo, preposto al governo del Monastero nell'anno 1034. E perchè l'argomentare così potrebbe tenersi come del tutto fantastico, e perciò di nessun fondamento, si aggiungono a sostegno dell'opinione i cataloghi dei Priori Avellanesi, compilati circa quattro secoli dopo da un incognito qual si fosse, a cui (secondo nota ottimamente il Kiessewetter) la celebrità già tanto diffusa del nostro Guido può benissimo aver suggerita l'idea di aggiungere la qualifica di *Aretino* ad un omonimo, il quale nulla impedisce di credere che possa aver presieduto in allora alla comunità religiosa del Catria. A chi poi non bastasse tutto questo, offrono la tradizione per istabilire l'origine e l'autorità dei predetti cataloghi. Una tradizione, diciamo, non si sa come nè quando nata, e per quali ragioni divenuta autorevole: ma che tuttavia sembra così buona agli annalisti Iacobilio, Fortunio, Razzi e Grandi, da far loro ritenere come certissima cosa, che nel 1025 a Giovanni successore di Giuliano, stato alla sua volta coadiutore di Rodolfo, abbia dovuto succedere (sempre vivente il fondatore) Guido d'Arezzo, e accogliere perciò nel 1034 il Damiani.

Ma vivaddio! a chiunque abbia tenuto dietro a quanto già abbiamo scritto sull'istesso proposito, ci vuol poco per accorgersi come tornino qui a far capo le solite contradizioni e inverisimiglianze, non vedute o non volute vedere dai precitati scrittori. Se Guido infatti dal 1025 al 1047, o, secondo taluni asseriscono, al 1050, tenne il priorato o la vicarìa di Avellana in nome del fondatore Lodolfo, come potè mai essere nel tempo medesimo vicario del Beato Dagnino di Camaldoli, e rappresentarlo nell'Atto del 1033 in Arezzo? Come potè trovarsi nell'uno e nell'altro luogo dal 1024 almeno (se del 1025 sarebbe già Priore nel primo monastero), mentre

da quell'anno istesso al 1030 accadono a Pomposa, ad Arezzo e a Roma, le vicende che di lui abbiamo narrate, e che ormai non si possono più ragionevolmente mettere in dubbio? Noi lasciamo che spieghino cosiffatta possibilità coloro, se pur ce ne rimangono, i quali credono tuttavia che abbia a prestarsi intera fede ai più volte ricordati Annalisti. E notisi, che neppure si rimangono essi dal tentare prove novelle all'oggetto di porre in sodo le contradittorie opinioni. Anzi, conseguenti talvolta a loro medesimi, e specialmente nel non volere che Guido abbia fatta veramente la sua professione religiosa a Pomposa, e vi sia rimasto come monaco, tornano a dirci prima di tutto, e senza omettere le testimonianze dei loro colleghi nel ministero della storia, che non hanno chiaro da qual luogo se ne andasse Guido in esilio. Qui almeno non citano le di lui parole; perchè il ricordare ad altri che Guidone Abbate, secondo ne accerta l'Aretino medesimo, si dolse di aver prestato mano agli invidiosi, per lasciare che Guido abbandonasse il monastero, questo nuoce manifestamente alle loro affermazioni: onde asseriscono gratuitamente che non si ha luce su quel punto: *Ex quo loco Guido exulaverit, compertum non est.* Peraltro le parole del musico nostro, le quali, secondo i medesimi, stanno là a conferma dei cataloghi poco sopra indicati, e a provare conseguentemente la di lui presenza in Avellana dal 1025 al 1047, eccole chiare e certissime (dicono) come le sono dirette a Teodaldo, e come noi abbiamo dovuto altra volta riferirle: *Dum solitariae vitae saltem modicam exequi cupio quantitatem, vestrae etc.* Ma, in nome di Dio! per trovare in queste indicata una dimora di Guido all'Avellana, anche dopo il 1025, non solo bisognerebbe che non ci fossero di mezzo le vicende molto sopra stabilite; ma che neppure entrassero nelle poche frasi tolte in appoggio quelle due benedette parole «*saltem modicam*» riferite al genere di solitudine in cui si trovava l'Aretino precedentemente alla chiamata di Teo-

daldo. E questa poi (se non vogliamo negarla), e la permanenza di Guido, più o meno lunga che ne piaccia di consentirla, come stanno esse col priorato di Avellana? O gl'inviti del Pontefice, i quali rimase provato esser pervenuti a Guido in Arezzo? Parrà sin troppo che noi torniamo a ricordare tali cose; ma ce ne dà il motivo chi nuovamente tira in campo le medesime prove, per confermare opinioni già dimostrate insussistenti. Noi però abbiamo soprattutto messo innanzi il *saltem modicam exequi cupio quantitatem;* perchè in verità è l'espressione che fa più vivo contrasto colla disciplina di quel monastero nel quale era tanta l'austerità, da essere creduta, almeno allora (e secondo poco appresso inculcava S. Pier Damiani), vera profanazione della pura vita contemplativa l'occuparsi di studio e di grammatica, sotto il quale nome ognuno sa che cosa si comprendesse in quell'epoche. Ora, come poteva Guido volercisi adattare, per quanto desideroso egli fosse della perfezione religiosa? Eppure quelle parole trovano ancora accettazione non poca presso Buccellino autore di un Menologio Benedettino, e in Oudinot e in Possevino (le cui interpretazioni vengono appunto citate), dei quali però non si nascondono, almeno dai loro successori, le molte inesattezze, e perciò anche la pochissima autorità.

Ciò non pertanto non è nemmen questa la grave testimonianza, o, diremo, la pietra angolare sulla quale fondasi il loro storico edifizio. Non sono le sole testimonianze di Buccellino, di Oudinot, di Possevino testè ricordati, quelle che debbono o dovrebbero almeno rendere le nostre convinzioni conformi alle loro. Chè invece torna nuovamente in campo Guido medesimo, il quale, al modo che essi ci leggono, indica più chiaramente la sua dimora in Avellana con altre da noi non men conosciute parole, e scritte sempre nella lettera a Michele. « *Che di più?* (scrive infatti, dicono essi, l'Aretino) *costringen-* « *domi l'infermità, io non poteva dimorare in Roma neppure*

« *per poco, a cagione del calore estivo in luoghi marittimi,*
« *minacciante danno gravissimo a noi gente alpina* (1). »

Dunque, pare voglian essi concludere con sicurezza, Guido aveva proprio dimorato all'Avellana, e colassù erasi condotto dopo il viaggio di Roma. Niente di più arbitrario e di più inverisimile; poichè può e deve dirsi innanzi tutto di queste ultime parole, come delle poco sopra riferite. E cioè: non provano esse una prima dimora di Guido all'Avellana, perchè vi si oppongono sempre i fatti accertati: non indicano un suo trasferimento in quella Abbadia dopo i trionfi ottenuti, perchè scritte in antecedenza ai medesimi, e quando già il nostro musico aveva ben diversamente disposto di sè e del suo avvenire. Ma di più; che direbbero coloro i quali si trincerano dietro così debole baluardo, se noi rendessimo quel loro *nobis alpestribus*, come appunto abbiam fatto, con la frase italiana: *a noi gente nata all' aria alpina,* frase applicabile con tutta proprietà ad Arezzo? Ci obietterebbero, secondo fanno veramente e come è loro naturale, che Pomposa non era luogo alpestre a cui egli potesse alludere, e nel quale vivere senza detrimento di salute, mentre nato sotto cielo alpino? Bene sta; ma non è meno vera e meno calzante la risposta che diamo. Vale a dire, che Pomposa non era in quel tempo località paludosa e insalubre come Roma; ma che circondata invece per buona parte dal mare (sulla cui riva trovavasi in ispecie il monastero) e dal Po nel rimanente, godeva di un clima sano e temperato, e perciò appunto confacientissimo per la sua dolcezza a chi fosse nato eziandio in luogo come Arezzo. Ed aggiungeremo altresì, che essendo stata abitata da Guido sino dagli anni della sua fanciullezza, egli aveva dovuto finire per acclimatarcisi; tantochè se non poteva nuocergli il

(1) Quid plura? infirmitate cogente Romae morari non poteram vel modicum, aestivo fervore in locis maritimis, et nobis alpestribus minante excidium.

ritorno sotto il patrio cielo, poteva bene però danneggiarlo nella salute quello di Roma.

Del resto la lezione del codice che prescelgono i Camaldolensi non sarebbe mai neppure essa la migliore e la più sicura, se anche si accomodasse allo scopo loro. Infatti i più antichi dei codici, e perciò i più autorevoli, hanno questa: *In locis maritimis, ac palustribus, nobis minante excidium.* E qui appunto, come ognun vede, sparisce per gli annalisti il tanto fecondo *alpestribus.* Ma come che sia veramente circa la migliore autorità dell' uno o dell' altro codice, essi, a quello che accomodano all' uso proprio, trovano l' appoggio di un commento che traggono da scrittore attendibile e antico quasi quanto l'Aretino, qual'è appunto frate Donizzone da Canossa.

L' apologista di Matilde fa veramente di Guido l'elogio che segue: « *Il libro Micrologo detta per sè Guido, perito mu-* « *sico e monaco, nonchè Eremita beatificando* (1). » In queste poche parole che sono di poeta, ma che convengono benissimo anche all'esattezza dello storico, gli annalisti medesimi ci trovano l' Eremita Avellanese soltanto; mentre noi ci vediamo designato con tutta la desiderabile precisione il monaco Pomposiano.

Difatti chi non sa che Pomposa era Monastero ed Eremitaggio ad un tempo medesimo? Chi ignora, cioè, che a poca distanza dalla principale Abbazia, in quasi separata isoletta, esisteva altro piccolo luogo, altre più anguste celle di ritiro, per quelli che volessero darsi ad una maggiore austerità di vivere monastico? Chi è, cui rimanga sconosciuto aver di quello profittato Martino, il vecchio priore della Congregazione, e Giuliano, antecessore di Guidone nel reggimento della famiglia, e, in ultimo, Guidone medesimo, quando appunto eleggevasi gli Abbati coadiutori (*Abbates suffecti*)?

(1) Micrologum librum sibi dictat Guido, peritus musicus et monachus, nec non Eremita beandus.

La storia delle antichità Pomposiane, dettata dal dotto Federici, è là, nel caso, per provarcelo ad evidenza; tantochè è bene scritto da Donizzone, e con tutta proprietà, quando egli chiama Guido nostro, *monaco ed Eremita beatificando — monachus nec non Eremita beandus.*

Nè in verità è da credere che meglio di quest'ultima valga la testimonianza, la quale di nuovo riproducono, del quadro di Avellana. Testimonianza, di cui ci meraviglia si ostinino a fare tal conto; e che denotando essa chiarissimamente la nessuna cura avuta dagli scrittori di prendere esatta cognizione di una tela da essi medesimi posseduta, ci costringe però, com'altre volte, a ripetere e rafforzare anche qui argomentazioni fatte già molto innanzi.

E difatti il celebre quadro invocato, non solo sta contro di loro che vogliono Guido Priore di Avellana, ed ivi morto in tale ufficio, per la epigrafe che esso porta, e che invece di Superiore del monastero lo chiama alunno (cosa in verità la quale neppure essi ardirono manifestamente di sostenere); ma non reca in se stesso miglior prova, nemmeno pel colore o foggia di abito col quale è piaciuto al pittore di rappresentarci l'Aretino. L'Artista seguì in ciò, senza dubbio, le tradizioni o il costume allora tenuto dal Monastero pel quale dipingeva la sua tela. E altrimenti, quand'egli avesse ancora desiderato di muoversi da documenti storici, onde tenersi maggiormente al vero, non avrebbe guari potuto raccogliere nessun dato più sicuro, tranne che oscurità e dubbiezze. Tuttavia, benchè all'insaputa, egli forse non errò sul proposito; imperocchè se ci è punto dal quale potersi dipartire per raggiungere, non già l'assoluta certezza, ma un grado qualsiasi di probabilità, è questo senza più. Gli antichi patrizi romani, e le consolari famiglie, costumarono, come ognun sa, di vestire la bianca cocolla. Ora S. Benedetto, che appunto di nobile ed illustre prosapia scendeva, se non recò per sè stesso nel suo primo speco l'abito distintivo della

sua classe, forse, costituito il primo Monastero, potè benissimo vestirne i seguaci (che teneva per veri figli e fratelli), specialmente nel solenne esercizio delle pratiche religiose. Questo potrebbe in verità congetturarsi; ma chi oscrebbe mai affermarlo come certissima cosa? Se vi è storico fatto che gli serva in qualche modo d'appoggio, è anch'esso il seguente. È noto che pur essi i Benedettini Cassinesi, i quali conservarono di preferenza la primitiva e più pura regola disciplinare del loro santo patriarca, vestirono abito e cocolla bianca per moltissimo tempo, e cioè fino all'epoca in cui si unirono con la Congregazione di S. Giustina di Padova, la quale vestiva solo di nero. Allora fu appunto convenuto che la detta Congregazione padovana avrebbe assunta la denominazione di Cassinese; e che la Cassinese avrebbe cambiato in nera la sua prima veste bianca. Al contrario poi i Benedettini di Montevergine vestono ancora di bianco, come gli Olivetani e i Cistercensi, fatta però eccezione, per questi ultimi del solo scapolare; il quale, essendo veste adottata in ispecie pei lavori campestri prescritti dalla primitiva Regola, portano nero, per la preservazione e mondezza del principale abito monastico. E però, originando queste diverse famiglie da un medesimo padre, chi vorrebbe fondare sul colore dell'abito un argomento qualunque, allo scopo sopra discorso? D'altro lato, che ci giova di sapere se il B. Lodolfo, se i Solitarii del Catria tennero in ciò un costume, piuttosto che un altro? Cosa ne importa di conoscere se una cocolla bianca o nera coprì il Monaco Aretino; se Romulado, che fondò Eremitaggi e non Monasteri, si occupò precedentemente alla sua visione della foggia di abito da vestirne i seguaci, mentr'egli ed i primi suoi non adattarono al corpo se non pelli di animali selvaggi? Tuttociò riesce inutile ed ozioso per noi, ai quali interessa sopra tutto il valore dell'artista e del musico scienziato, non disgiunto, bene inteso, dal carattere morale e dalla virtù del monaco. Quindi, tor-

nando alla prima questione, ci limitiamo a dire per ultimo che il Laderchi, dottissimo quanti altri mai fra gli scrittori sopra citati, non trova per nulla accettevoli le asserzioni di Fortunio, di Possevino e di Jacobilio, come neppure si accomoda alle probabilità vedute dal Mittarelli e compagni.

E tuttavia quel chiaro lume dell'Episcopato italiano e delle lettere che è monsignor Capecelatro Arcivescovo di Capua, tenendo anch'egli buone le conclusioni degli Annalisti Camaldolensi, trova erudito il discorrere di Mittarelli, e persuasive le ragioni da lui adoperate a dimostrare la certezza di Guido Avellanese. Ci duole che quel suo dottissimo studio sopra S. Pier Damiani, il quale gli diè motivo a ricordare il musico di Arezzo, non abbia dovuto condurlo di necessità a ricercare più profondamente lo argomento, onde non aggiungere il peso della propria autorità ad una opinione così poco fondata. Ma d'altronde la somma riverenza che serbiamo mai sempre verso gl'ingegni privilegiati non poteva nè doveva arrestare le nostre ricerche, nè trattenerci dall'aggiungere qui sul fine le seguenti osservazioni. E cioè; certo com'egli è che Guido iniziò a Pomposa la sua carriera monastica; che fra quelle mura solitarie fur generate e manifestaronsi per primo le sue riforme musicali; che se in conseguenza delle medesime si trovò costretto ad esularne, le giustificazioni ottenute più tardi dall'Abbate lo riconciliarono perfettamente a quel suo primo monastero ed ai confratelli monaci; tenuto pure il debito conto delle chiare promesse ripetute da Guido a Michele; quali diverse ragioni potevano indurlo a cercarsi, sul declinar della vita, un altro luogo di ricovero, un'altra più austera disciplina monastica? Noi non ne troviamo di tali, che possano giustificare un cambiamento di propositi. E non diremo per questo col dotto Kiessewetter, che al medesimo si opponesse la difficoltà di passare da una famiglia religiosa ad un'altra; perchè della facilità di simili passaggi ebbe a lamentarsi poco appresso l'istesso Damiani, rilevandola appunto come

abuso da lunga pezza costumato, e consigliando perciò i capi delle comunità religiose a raddoppiare nei frequenti casi la disciplina, onde meglio provare le ragioni dei cambiamenti. Non aggiungeremo neppure, col medesimo scrittore tedesco, che del passaggio di Guido da Pomposiano ad Avellanese avrebbe dovuto constarne per Bolla papale; poichè chiunque abbia per poco contezza del vivere e delle costumanze monastiche di quel tempo, nella guisa ch'ei sa della facilità di simili trasferimenti da uno in altro monastero, gli è noto del pari che nei molti casi non interveniva mai solennemente, e con atto pubblico la suprema autorità pontificale, permittente o sanzionatrice. E ciò perchè non trattavasi appunto di cambiare la base fondamentale della regola, o in generale la disciplina della famiglia; ma la cosa riducendosi quasi sempre al passaggio di un individuo da una meno severa disciplina monastica, ad altra più rigorosa, essa veniva rilasciata al pieno ed assoluto potere del superiore locale. Il quale dal canto proprio accettava, o no, a seconda che giudicasse più opportuno, le domande degli zelanti postulatori.

E in ogni modo, posto ancora che la Bolla papale avesse dovuto esserci, non poteva essa pure essere andata smarrita, o perduta del tutto, alla maniera di tanti altri preziosi documenti sull'epoca e sulla vita di Guido? Niente di più probabile nel caso nostro; com'è certo difatti che molte delle antichissime carte esistite, oggi sono completamente scomparse. Motivo per cui, meglio che le osservazioni di Kiessewetter, a chi vuol fare di Guido un priore di Avellana, e in Avellana o anche in Camaldoli morto, noi opponiamo nuovamente più serie difficoltà. Quelle appunto che ci presentano l'indole sua, le sue tendenze e gl'indomabili trasporti per la divina arte professata, non meno che la religiosità del monacò sempre da lui dimostrata, circa la conservazione dei primi voti solenni, e l'adempimento delle promesse fatte e riconfermate. Opponiamo altresì la gentilezza dell'animo suo, alienissimo dal

commettere fin l'ombra dell'ingratitudine, e la sua mente ed il suo cuore, tenaci dei concepiti propositi. Ora dunque col trasferirsi all'Avellana o a Camaldoli, piuttosto che col far ritorno a Pomposa, non solo egli avrebbe mancato, e senza apprezzabile motivo, alle date parole, e postergate in un tratto le affezioni più care; ma avria dovuto rinunziare in pari tempo agli studii suoi prediletti e al culto di quell'arte, per la quale erasi più volentieri fatto martire. Onde non diviene mai meno accettabile l'opinione che dovesse riuscire per lui sempre più gradito e quasi necessario il ritorno tra i ravveduti persecutori, che un perpetuo abbandono di tutto, quale sarebbero venuti ad imporgli gli Eremitaggi e le costumanze dei seguàci di Lodolfo e di Romualdo. Per queste, che ci sembrano inappellabili ragioni, rimane dunque a concludere (come già accennammo nell'avviarci a quest'ultime ricerche, e riferendo le istesse parole dell'Aretino) che circa l'anno 1036, sciolto Guido dagli impegni contratti con Teodaldo e col Pontefice, per l'avvenuta morte di entrambi, abbia rivolti nuovamente i suoi passi colà, dove i desiderii, le promesse, e la integrità del carattere lo trascinavano. In braccio, è lo stesso che dire, a quel suo diletto Michele che forse Iddio gli avea conservato per la maggior soddisfazione del ritorno, e in seno a quel pio e vigile Abbate che, per oltre un decennio, proseguì ancora ad onorare delle sue virtù e del suo sapere la famiglia di Pomposa. Pomposa, dicasi, la quale avendo essa sola quasi generato questo grande riformatore della universale e divina favella musica, e avendone colte e prodigate all'Italia e al mondo le ammirabili e invidiate primizie, aveva perciò, unica, il diritto di raccogliere e di custodire, così vivo come morto, l'impareggiabile figliuolo.

E chi sarebbe poi, fino ad oggi, quegli che potrebbe dirci con sicurezza se tra quei ruderi, i quali ricordano sempre con linguaggio doloroso, ma eloquente, ma vivo, le glorie del tempio Pomposiano, non si celi ancora la pietra collo-

catavi, più che otto secoli indietro, a distinguere le ossa di Guido, e a rammentarne ai posteri la fama? Chi ardirebbe mai da senno di asserire che disotto a quelle macerie essa non reclami tuttora il ritorno alla luce e agli onori dovuti? In un secolo, qual'è il presente, inteso a disseppellire le memorie e i monumenti che ricordano dopo lunga stagione e dopo tanto silenzio le glorie degli avi, e che rinfacciano ai posteri il vandalismo e l'inescusabile negligenza nel conservarle, noi facciam voti perchè la mano del paziente archeologo s'interni fin laggiù, dove, senza l'opera sua, non penetra l'occhio e la mente dello storico. Forse ne eromperebbe tanto raggio di luce, da solvere completamente ogni dubbio, almeno sugli estremi di una vita tanto gloriosa. Forse, con nuovo ed insolito prodigio, noi potremmo ristorarci del danno di tanto oblio e di tanta perdita, sulla vista delle ossa del più grande Italiano e del più umile santo. Ma quando anche le speranze fallissero; quando pure la ingiuria del tempo e degli uomini avesse distrutta di lui fin l'ultima preziosa reliquia; non è da credere che rinunzieremmo per parte nostra alle proprie convinzioni e agli argomenti recati in appoggio. Anzi, se contro le ultime nostre asserzioni ci venisse obiettato, perchè mai su questi e sopra altri particolari della vita del nostro concittadino tacciano del tutto i suoi Benedettini confratelli; risponderemmo, conforme rispondiamo, che la loro proverbiale pazienza, la costanza e gli studi adoperati nelle ricerche, non avendoli fin'ora condòtti a scoprire quei preziosi documenti che la storia tuttavia desidera, e che per colpa a loro non imputabile andarono dispersi; che le guerre, diremo, gl'incendi e le molte soppressioni onde furono danneggiate le più celebri case distrussero; in tanta jattura, l'amore per la verità e pei trionfi dell'ordine non li spinse a rifabbricare una storia perduta, sopra congetture che si dileguano, più o meno presto, alla luce di una critica spassionata. Amarono così

di lasciare piuttosto una lacuna, che adulterare la verità. In ogni modo, da quanto sopravanzava d'incontestabile e di certo circa gli scarsi documenti che il soggetto onorandissimo lasciò intorno alle proprie vicende, essi videro come non si potesse contendere con serie ragioni all'Ordine loro la gloria di averlo posseduto, di averne educata l'anima e il genio nella quiete del Pomposiano Monastero; nel modo che ad Arezzo quella di avergli data la cuna, di essergli stata teatro più libero per le artistiche gesta, e di averne diffusa per l'intera nazione italiana e pel mondo la fama imperitura. Da tutto questo crediamo altresì essere avvenuto ch'eglino non si curassero neppure di ricercare e di dirci nè come nè quando mancasse Guido ai viventi, o da quali particolarità e speciali ricordi fosse accompagnato lo estremo dei giorni suoi. Intorno a ciò se, pei motivi altre volte accennati, venendoci a rimanere incerta eziandio la data precisa della morte, e non potendo d'altronde accettare con sicurezza quella dei Camaldolensi, noi volessimo rintracciare qualche cosa di più veridico e di più preciso; non sarebbe possibile muoversi altronde (interrogandone le storie Pomposiane), che dalla morte del medesimo abbate Guidone. Stante che una visione narrata dall'anonimo scrittore della vita di questo santo, ci faccia credere essere stato l'Aretino medesimo l'immediato erede della dignità abbaziale. La visione è descritta in questi termini: « *Era prossimo il giorno da lui* « (da Guidone) *tanto sospirato, nel quale egli desiderava* « *ardentemente di sciogliersi dai lacci terreni, per esser* « *con Cristo. Esso ebbe in sogno questa visione: parevagli* « *che un albero di datteri germogliasse dal suo capo,* « *levandosi ad una smisurata altezza e tutto carico di* « *frutti; e mentre così tenevali lontani da tutti che erano* « *desiderosi di coglierne, solo inchinavasi verso la mano* « *di Guido* (dell'Aretino), *permettendogli non solo che se* « *ne cibasse egli stesso, ma di farne anche parte ai sot-*

« *toposti fratelli. Nella qual visione il morente giudicava* « *con ispirito profetico che venisse designato il suo futuro* « *successore* (1). »

Ma intorno a questa, anche lasciando per un momento da parte il prodigio, al quale non ci meraviglierebbe che oggi taluno ricusasse di credere; e, per non poterla ritenere come cosa del tutto fantastica, riportandone almeno l'origine a qualche esortazione fatta dal moribondo Abbate ai confratelli monaci; esortazione a cui potessero aver questi obbedito; pure se ci è fatto che presenti confusione e incertezza, convien dire per la verità che esso è la preconizzata successione di Guido Aretino, e, in generale, la serie degli abbati Pomposiani venuti a governare la famiglia dopo il Ravennate. Serie, la quale, per non esistere un vero ed autentico catalogo, si è cercato di ricostruire col sussidio dei documenti che pervennero dall'istessa Pomposa, o da altre celebri famiglie adoperatesi a ricomporla sopra i medesimi. Imperocchè i molti omonimi che vi si riscontrano, fatti succedere con ordine diverso dai diversi scrittori; il numero degli Abbati coadiutori, ai quali davano luogo le temporanee abdicazioni dei legittimi superiori; il comparire perciò, e lo scomparire dalla scena di questi e di quelli; talvolta poi anche la poca sicurezza dei documenti stessi e delle loro date cronologiche, omesse o mal dedotte da altre circostanze; tutto ciò pone nel più serio imbarazzo, e lascia nella più fitta oscurità la migliore intelligenza critica di questo mondo. Così avviene appunto che dopo la morte di Guidone Ravennate, al quale parrebbe che per la narrata visione fosse dovuto succedere immediatamente Guido Aretino, stato già, secondo il precitato anonimo, suo coadiutore; invece troviamo posti come Abbati Pomposiani, e con alterna vicenda comparenti, i Mainardi, i Gerberti, i Geronimi, gli Albizoni, e i Guidi finalmente;

(1) Federici, *Rer. Pom. Histor.*, lib. 5°, parag. 14.

uno dei quali (e non ne succedono poi degli omonimi per lungo tratto di tempo) è fatto cessare dalla carica, senza dire se per morte, nell'anno 1063, forse il 7 di maggio. E in questo caso, volendo tenere per certo che la profezia, o la esortazione del morente superiore, sortisse l'effetto; chi saprebbe dirci se non sia veramente quell'ultimo il nostro Guido, creato Abbate vero e legittimo, e solamente coadiutori suoi gli altri che vi figurano prima di lui, appena morto Guidone di Ravenna? Chi potrebbe asserire al contrario s'egli non sia invece quello che i soli emortuali Avellanesi registrano come mancato ai vivi il 17 di maggio del 1050, e ricordato dai seguaci del B. Lodolfo per la fratellanza spirituale delle due religiose famiglie? Niente di più difficile e mal sicuro.

Una sola cosa è certa, e prova che l'Aretino fornisse intorno a quell'epoca la sua mortale carriera. Essa è questa: gli scrittori di musica che nella storia dell'arte medesima succedono immediatamente a Guido sulla seconda metà del secolo XI, e che parlano di lui e delle sue opere, adoprano tali frasi, da lasciarci bene argomentare alla dipartita di tanto genio dalla scena del mondo. Scrivono cioè del grande maestro e del riformatore, come d'uomo già sottratto alle invidie degli stolti, e rimasto sempre celebre nella memoria degli onesti e degli amatori dell'arte. È questo l'unico fatto da potersi recare a sostegno dell'una o dell'altra opinione che ne piacesse di seguire; e che in ogni caso stabilisce la morte di Guido d'Arezzo come avvenuta circa la metà di quel medesimo secolo il quale vide i suoi primi tentativi musicali, e ne lodò il pieno trionfo. Ci duole in verità che migliori documenti non si ritrovino a circoscrivere maggiormente la data, e ad appagare certe brame più curiose che utili. Ma perchè così è, seguendo più volentieri il costume dei Benedettini e i consigli del dotto Kiessewetter, preferiamo di lasciare qui un vuoto nella storia, piuttosto che tentare di colmarlo con apocrifi documenti, o con povere fantasie. Se poi ciò che non abbiamo potuto ottenere

noi stessi con le nostre ricerche e con le nostre fatiche conseguirà più tardi, intorno a questo ed altri punti rimasti oscuri sulla vita dell'Aretino, l'opera degli studiosi paleografi e dei ricercatori di antichissime cose, ne saremo lieti davvero; nè ci rincrescerà, per l'amore delle glorie nostre, di non essere stati noi i fortunati discopritori. Noi sì, che non abbiamo pretensione di aver detta, circa il soggetto encomiato, l'ultima e la più incontestabile parola. Anzi terremo dietro, e le vedremo col massimo piacere, alle nuove e più interessanti scoperte che si potessero verificare in appresso, per giovarcene ancora dove ne sembri veramente il caso.

Dacchè appunto non sia intendimento nostro, finchè la vita ci basti, di abbandonare un soggetto che è tanta gloria della nostra città, del civile consorzio e della chiesa cristiana. Ma frattanto si tenga in guardia, non lasceremo di dire, chi desidera e chi spera migliori nuovità; poichè tra i non pochi, illustri e coscienziosi, i quali professano la nobile arte d'interrogare monumenti e documenti, per cavarne quella luce della quale difettano le storie delle trascorse età, e specialmente le medioevali; fra questi si è introdotta una falange non indifferente di cerretani ai quali un apice, un punto, una coda o una forma di lettera qualsiasi che differisca dalle altre, insomma un'altra benchè leggera cosa e comune a più secoli, fa sciorinare sentenze e giudizi sopra quanto forse non esaminarono troppo e non conobbero mai abbastanza. Sì, stiano in guardia, ripetiamo, gli amatori di cosiffatti studi, contro i vecchi e nuovi ingarbugliatori della storia, della scienza e dell'arte; se pure non vogliono, a loro malgrado, trovarsi al caso di sentire battezzata come roba di nove o dieci secoli indietro, quella che appena ne conti due. Nè qui parliamo senza buone ragioni: avremmo già (e ci sono occorsi per via nella composizione del nostro libro) nomi e fatti da ricordare. I primi non diremo giammai; i secondi, dove non gli abbiamo già segnalati per non uscire dai limiti del lavoro, combatteremo

ad ogni bisogno che se ne manifesti e senza odio di sorta contro le persone, ma pel solo amore della verità.

Dal canto nostro poi, stimatizzando appunto certi sistemi i quali se non meritano sempre il battesimo di mala fede, hanno però quello, non lodevole mai, di esaltazione mentale o di leggerezza in materia così interessante, volemmo decisamente tenerci lontani dal primo difetto, e ci siamo adoperati a non urtare nel secondo. Di maniera che dove ci mancò, e fu più spesso, il sussidio di nuovi documenti, ci studiammo d'interpretare nel miglior modo quelli conosciuti e più certi, onde trarne quella luce che ci parve non ne fosse stata cavata abbastanza. E tuttavia, se anche nell'esame di questi abbiamo potuto cader nell'errore, ci dichiariamo sempre pronti a ricrederci, e però dispostissimi a riconoscerlo; tutte le volte peraltro che venga dimostrato con serietà di argomentazioni e di prove. Chi legge escluda adunque per parte nostra almeno la mala fede, e ricordi la nota sentenza del D'Azeglio; *che ancora a far male, ci vuol fatica.*

Del resto se prima di congedarci dai benevoli lettori si volesse sapere in poche parole le ultime conclusioni alle quali stimiamo che debba condurre il nostro lavoro, sono queste.

Guido nacque veramente in Arezzo ed è gloria di questa città, come l'ammirazione del mondo civile. Amò la solitudine del chiostro; scelse S. Benedetto per Istitutore e per Padre, e chiuse i giorni in quella fede, in seno a quella istessa famiglia, e in quella casa medesima, nella quale esordì la carriera religiosa ed artistica. L'invidia cagionò a lui quelle amarezze che nessuno dei grandi ingegni ha mai potuto evitare, e che gl'infimi ostentano spesso per fermare gli sguardi altrui « *sopra lor vanità che par persona,* » atteggiandosi a martiri di una virtù che non possedettero mai. L'arte musica ingigantì così, da meritarne giustamente gli onori supremi: fu l'anello di congiunzione tra il vecchio ed il nuovo, in quanto modificò il primo e dette vita al secondo. Del suo

tempo, della scienza sua prediletta, fu più che un glorioso Aristotile.

Con queste parole, forse per ritrovarci, ci separiamo finalmente da coloro che, imitando i figli del Patriarca di Norcia, i veri confratelli dell' Aretino monaco e musico, ebbero la pazienza di seguirci fino all' ultima pagina.

GUIDONIS ARETINI

OPUSCULA DE ARTE MUSICA

L'AUTORE DELLO *STUDIO STORICO-CRITICO*

AI LETTORI

Fino da quando ponemmo mano al presente lavoro era nostro intendimento di fare degli scritti del celebre Musico un'edizione critica, condotta sopra i migliori, più antichi e accreditati codici così nostrani come stranieri, e corredarla di note e varianti stimate le più necessarie.

Se non chè, essendone noi per imprevedute circostanze rimasti impediti, e venutoci in tal modo a mancare sino il tempo più strettamente necessario per completare l'insieme dei materiali indispensabili, e per praticarvi il conseguente esame; a fine di mantenere, almeno in qualche parte, la promessa da noi fatta in un primo *programma* di *associazione* all'*opera,* e per renderla il meglio possibile compiuta; ci limitiamo perciò a riprodurre qui in appendice alla stessa, e come documenti in genere sempre utilissimi, le OPERETTE MUSICALI del nostro Guido, quali ci vennero date per la maggior parte dall'Abbate Gerberto nella sua *Raccolta* del secolo decorso, e quali nel resto furono recentemente pubblicate dal dottissimo Coussemaker in una *Nuova Serie di Scrittori Musicali dei tempi di mezzo.*

Abbiamo soltanto creduto di ometterne alcuna, perchè sebbene attribuita al nostro Guido (e ciò per essere stata ritrovata in ta-

luni codici contenenti le di lui opere), pure ne rimane sempre molto dubbia l'autenticità, o risulta essa veramente apocrifa.

Se in progresso di tempo ci verrà concesso di poter continuare nelle nostre ricerche; se ci verrà dato di condurre a termine un secondo studio, pel quale non ci manca già una parte della materia relativa; certo non risparmieremo dal canto nostro nè fatiche nè diligenza, affinchè con esso (per quanto valgano le nostre forze) abbia il tanto celebre Monaco dalla sua istessa terra natale quel monumento storico che veramente gli si conviene.

E poichè di questo secondo lavoro, cui alludiamo, nulla gioverebbe allo scopo il dar qui negli Scritti riprodotti un saggio necessariamente manchevole ed incompleto; quindi è che ci asteniamo dal farlo, e financo dal ripresentare al pubblico le ricordate Operette Musiche in un modo diverso da quello dei prelodati Gerberto e Coussemaker. Eccettuata, ben inteso, qualche semplice avvertenza, la quale ci venne indicata come più necessaria da certe differenze riscontrate nei codici.

Del resto se, a malgrado pure del vivissimo desiderio e della ferma volontà che per ora abbiamo di non abbandonare l'argomento, noi dovessimo con tutto ciò rimanerci al punto nel quale siamo giunti, non ci pentiremo mai per questo dei sacrifizî già sostenuti: mai, quando pure non avessero a fruttarci, nemmeno in piccola misura, quegl'incoraggiamenti e conforti che sempre sono dovuti al buon volere, e che perciò l'amor proprio di ognuno (non giova ipocritamente nasconderlo) desidera qual più gradita ricompensa alle opere intraprese pel decoro della società e della patria.

Di compatimenti e di scuse pei difetti che pur troppo appariranno sul nostro libro noi ne siam certi; almeno per parte di coloro i quali conoscono la grandezza e la difficoltà del soggetto, poste a confronto (non fosse con altro) coll'angustia del tempo dentro il quale abbiamo dovuto trattarlo, onde

servire eziandio alla circostanza dell'inaugurazione del monumento giustamente decretato al grandissimo Italiano e piissimo Monaco.

Ripetiamo altresì, come già accennammo nella lettera dedicatoria, e senza parerci mai troppo, che se col nostro lavoro noi non avessimo prodotto vantaggio migliore, tranne quello di spingere nel medesimo arringo i più forti d'ingegno, resteremmo tuttavia soddisfatti anche di questo, e contenti di poter dire così: *quod potui feci, faciant meliora potentes.*

Dopo tutto abbiamo creduto doveroso di non tacere queste dichiarazioni, anche per una nostra giustificazione con quei benevoli *Associati* i quali aderirono al sopra ricordato programma, in cui era detto che avrebber fatta parte del volume *gli scritti di Guido pubblicati per la prima volta, o nuovamente riscontrati sui migliori e più antichi codici nostrani e stranieri.* Ed anco perchè non si potesse sospettare di una ciurmeria letteraria, o, per lo meno, d'una generosità fatta, come si dice, col sol di luglio, abusando sempre dell'altrui buona fede e commettendo quella che i Francesi chiamano *mistification.*

Laonde diremo infine al benevolo lettore, colle parole istesse del Divino Poeta:

Se' savio e intendi me' ch'io non ragiono.

INDICAZIONE

E

DESCRIZIONE DI ALCUNI CODICI

NEI QUALI SI TROVANO INTERAMENTE O IN PARTE

LE OPERE MUSICALI DI GUIDO ARETINO, O COMMENTI ALLE MEDESIME

ROMA

Biblioteca Vaticana. — Cod. n. 1196. Regina-membr. di carte 40 recentemente numerate. Misura 0.150×0.085. Sec. XII. — Sembra abbia appartenuto ad un certo Bourdalot. Comincia: INCIPIT DIALOGUS GUIDONIS DE MUSICA CŌPOSITUS. *Quid est musica? M. Veraciter canendi scentia et facilis via ad perfectionem canendi.*

A carte 10. Termina il dialogo con queste parole: *Ex his quae dicta sunt assiduus perscrutator tam de tonis quam de reliquis consonanciis, huius artis regulam, divina gratia iuvante, alia quam plurima intelliget. Quod si aut negligenter agit, aut non per divinam illustracionem seu sui sensus acumine capere posse presumpserit, aut nequaquam intelliget, aut non referet gratia donatori efficietur elacionum* (*sic*) *serviens minus iam subditus creatori qui est benedictus in secula.* — Questo trattato confronta con quello contenuto nel Cod. Laurenz. n. 48. Pl. XXIX a c. 33; come pure con l'altro N. 6 del Cod. Riccard., e con uno di Napoli, del quale diamo a suo luogo le indicazioni. Il dialogo in parola è quello che appartiene veramente a Oddone, e non già a Guido cui lo ascrive l'amanuense.

A c. 11. EPISTOLA JOHANNIS AD FULGENTIUM EPISCOPUM DE MUSICA. Comincia: *Domino et patri suo venerabili Anglorum Antistiti Fulgentio viro scilicet nomen ex re habenti quippe qui et prudentia pollet et sanctitate fulget,* JOHANNES *servus servorum Dei*

quidquid patri filius dominoque servus.... Nonne ego te Boetii musicam atque Guidonis nec non Ybernonis si recte legisse memini.... Fa seguito alla lettera il Trattatello diviso in 22 capitoli, nei quali lo scrittore si riporta più volte alle teorie di Guido ed ai suoi principii: nel capitolo 9.° accenna alle vicende del canto latino.

A $c^{21,t\ 22}$ ha esempi di musica sul sistema di Guido, scritta cioè su frequenti linee, fra le quali non mancano le due colorate.

A c^{26t} si legge: *Nam Guido qui ad hoc studuit ut nullus in monochordo notarum esset defectu.* Termina: *Providendum est.* Il resto non può leggersi perchè evanito e rotto il foglio.

Cod. n. 1146 Reg. lat. membr. Sec. XII. Misura 0.190×0.135. Si compone di 73 fogli dei quali il terzo ultimo è bianco, gli ultimi due *notati* con sistema moderno, su cinque linee.

A c^{2} ha: COMPENDIUM JOHANNIS DE MURIBUS (sic). — *Partes Platonis quot sunt. Quinque quae maxima, longa, brevis, semibrevis, minima.*

A c^{9t}. GUIDONIS MUSICA. *Ars est vocata musica* etc.

A c^{34t}. fiinisce con queste parole: *Et per falsam dulcedinem. Explicit musica. Magistri Guidonis amen.*

A c^{35}. JOHANNIS DE MURIS. *Quilibet in arte practica mensurabilis* etc.

A c^{63} contiene la Mano Armonica di Guido, e termina il codice così: *Detrimenti modorum quam varias qualitates.*

Codice n. 1616. Regina membr. Secolo XII, di carte 124. Misura 0,210×0,230.

A c^{1}. PROEMIUM MAGISTRI GUIDONIS AUGENSIS (sic) SUPER TRACTATUM SUUM DE MUSICA. Comincia coll'acrostico: *Gymnasio musas placuit revocare solutas.* Quindi: *Tractatus Guidonis Augensis super musica,* e la nota lettera a Teodaldo: *Divini timoris* ecc., la quale termina: *per paucis absolvam.*

A c^{1t}. PROLOGUS. *Cum me naturalis conditio* ecc. Il qual prologo va a terminare colle parole: *Dum quorumdam proficiat disciplina.* Segue il titolo del primo capitolo: *Quid faciat qui se ad disciplinam parat,* col capitolo stesso, e quindi tutti gli altri del Micrologo.

A c^{11t}. Viene il Trattatello che nel Gerberto (Script. Eccl. de musica) ha per titolo: MUSICAE GUIDONIS REGULAE RHYTHMICAE. Sembra per altro che l'amanuense abbia creduto l'acrostico: *Gliscunt corda meis* ecc., come facente parte del Micrologo. Seguono i versi *Musicorum et cantorum magna est distantia* ecc.,

lil ia P opulus sy on conuer ti mi ni ad

dominumdeum ue strum ecce dicite e

po tens est do mi ne dimit tere pecca ta no

stra ut non mu te ni ant no s tri qui

ta tes no stre de u s no ster alle a

Domi ne deus no ster qui cum patribus no

stris mirabi li a magna fe ci sti et no

stri s glori fica re tem po ribus qui

Foto·

ta ma num tuam de al to et libe

ra nos alle lu ia Fer. iii.

ifite mini domino. filii israhel

non est alius deus preter e

ipse liberabit nos, p patr miseri

li am sui am aspicite que fecit no

d m et enarremus omnia a mi

li a e ius alle lu ia

che vanno fino *a carte* 14. Succedono varie intonazioni di antifone, intramezzate da osservazioni sulla maniera di cantarle, e notate in lettere sino *a c.* 16^{t}.

Cod. n. 917 Palat. parte membr., parte cartac. Si compone di 180 carte. Misura 0.205×0.159. È scritto da mani e in tempi diversi. Nella parte cartacea da *c.* 85 a 92 contiene: SUMMA MUSICAE MAGISTRI GWIDONIS *scripta anno Domini 1368 in octava ephifanie* (sic) *Domini*. Comincia:

Dat de psallendi mocis peritque canendi (sic)
Nobis Guidonis summa deque tonis
Dicitur equivoce tonus autentus nota signum
Estque tonus cantum regula sive probans
Finalis testor quos retinemus adhuc.
Quatuor esse tonos voluit distincta vetustas.

Sembra diviso in tre paragrafi e si compone di 318 versi. Non è leggibile il fine. Però questo Trattato non apparisce certamente lavoro di Guido; ma di qualche studioso e seguace delle di lui regole, il quale ha compilato sui principii dell'Aretino il suo semibarbaro scritto; e perciò lo ha chiamato egli stesso *summa,* ossia *compendio* della musica di Maestro Guidone. Non bisogna del resto nascondersi che in Italia specialmente ci è stato un tempo in cui gli amanuensi i quali si davano a copiare le antiche membrane, tutto ciò che trovavano di scritti musicali, e soprattutto in versi, lo attribuivano a Guido; appunto perchè imparati que'suoi più comunemente a memoria nelle scuole di canto, venivano perciò in maggior numero riprodotti e ne era diffusa la fama. Così anche i non veri si davano a lui.

Biblioteca Casanatense. — Cod. c. IV. 2 membr. Sec. XI, di 191 carte non numerate. Misura 0.190×0.130. Ha per titolo LIBER CORALIS SECULI XI, CUM NOTIS MUSICALIBUS INVENTIS A *Guido d'Arezzo.* Nella coperta di guardia vi è questa nota, scritta di recente: « Siquidem « florente Guittone (vel Guido) exharatus est. Et, quod mireris, for« tassis ab ipso notarum inventore possessus, aut certe eo vivente « in monachorum Benedictinorum usus fuit. Liquet enim in litaniis « sanctorum praecipue invocari plures eius ordinis sanctos. Adeo« que tempore celeberrime illius inventionis scriptus dici potest. » E la nota è poi accresciuta dall'attuale Bibliotecario così: « Guido « florebat anno 1030 et fuit monachus S. Benedicti, patria Ar« retinus, monasterii Pomposiani. » Questo prezioso codice dicesi ancora con certezza essere appartenuto al celebre Baini, maestro della Cappella Papale.

È un libro corale benedettino, e, fra quelli che abbiamo potuto vedere, uno dei più interessanti, perchè *notato* perfettamente secondo il sistema di Guido. Infatti vi si vedono tracciate a secco nello spessore della pergamena frequenti linee (*spissae*, dice l'Aretino, ***ducuntur lineae***) e singolarmente le due colorate; cioè, la gialla e la rossa, aventi le chiavi di *C* e di *F*. Della gialla però il colore in alcune pagine è appena visibile a occhio nudo, perchè quasi del tutto schiarito; in altre mediocremente conservato; in talune (e sono le più) perfettamente mantenuto. Notiamo come di tratto in tratto, parallela alla chiave di *C*, vi è una *b* rotonda, ma segnatavi di carattere differente e di mano assai posteriore. Ne diamo sommariamente il contenuto.

A c. 1 comincia con una invocazione o lauda alla SS. Trinità, agli Angeli, ai Santi ecc., con tali parole: *Umili prece et sincera devotione ad te clamantes semper exaudi nos. Summus et omnipotens genitor qui cuncta creasti. Aeternus Christus filius atque Deus:* la quale invocazione è compresa nei primi quattro fogli. Verso la fine della medesima segue la preghiera a S. Benedetto: *Summe Dei cultor monachorum rector et abbas o Benedicte sacer atque benigne pater, istum coenobium coetumque tibi famulatum, nostraque sanctificans, cuncta tuere simul.* Termina poi con *Kyrrie* ed altre parole greche le quali significano: « Misericordia, o Dio creatore di tutte le cose. O sommo Re cui si devono tutti gli inni, misericordia. »

A c. 5. Ha principio un' altra preghiera la quale somiglia, per la forma, a quella che abbiamo sentita cantare nella Messa di rito greco, composta cioè di tanti versetti coll'intercalare *Eleyson, Kirrieleyson* (sic). Esordisce con questi versetti: *Te Christe rex supplices exoramus cunctipotens ut nobis digneris - eleyson, kirrieleyson. Te decet laus cum tripudio iugiter unde te poscimus semper - eleyson kirrieleyson.* Finita questa preghiera seguono diversi *Gloria in excelsis Deo, notati,* alcuni per l'intero, altri solamente intonati. Dopo questi vi è un canto per la Natività di G. C. che comincia: *Pax sempiterna Christus illuxit, gloria tibi pater excelse, laudis hymnus canentes hodie quem terris angeli fuderunt Christo nascente,* ecc. Segue ancora un altro *Gloria,* quindi un cantico nella natività di S. Stefano, del quale è questo il principio: *Quem patris ad destram collaudant omnia verbum, Laud.* Vi si trova dopo un altro *Gloria* ancora, e un' altra *Seguenza* nella natività di S. Giov. Battista, cominciata così: *Quem cives cœlestes sanctum clamantes laude frequentant;* e come sopra l'intonazione

del *Gloria* ed altra *Seguenza* o laude. Hanno similmente laudi e intonazioni di *Gloria* la Epifania, la Domenica di Pasqua, la Feria II, la Domenica in Albis, l'Ascensione ed altre feste di Santi e della B. V. Maria.

Dopo il *Prefatio* seguono i *Sanctus*, i quali peraltro variano dal nostro, sempre uguale, e per talune feste sono proprii della solennità. Ne trascriviamo due dei molti che contiene il codice. *Sanctus pater lumen aeternum. Sanctus te natus ex Deo Deus, sanctus Dominus, spiritus majestate consimilis. Deus Sabaoth Pleni sunt coeli et terra gloria tua, Osanna in excelsis. Benedictus* etc. - Secondo: *Sanctus Deus pater ingenite. Sanctus Filius Deus unigenite. Sanctus Dominus, Spiritus sanctus paraclitus ab utroque procedens. Deus Sabaoth. Sanctus, sanctus, ecc.* Così degli *Agnus Dei* che seguono: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Omnipotens, aeterni Dei sapientia, Christe miserere* ecc. ecc. - *Verbum subsistens vero de lumine lumen, miserere - Optima perpetue concedens gaudia in te, dona nobis pacem.*

Si trovano quindi altri brevi versetti di preghiere *infra actionem,* variati pur essi secondo le diverse principali festività. A questi succedono nuovi *Introiti,* Messe, Seguenze ed Antifone, non escluse quelle per la Domenica delle palme, per tutta la Settimana Santa, per la Pasqua e per la Dedicazione della Chiesa.

Verso la fine del Codice trovasi pure un altro *Ufficio* della Domenica delle Palme, che comincia con l'istessa antifona del nostro *Pueri hebreorum* ecc. Quindi l'inno alla porta della Chiesa, *Gloria laus et honor*, ecc. A tutto questo fanno seguito ancora altre antifone pei giorni santi, le quali combinano colle nostre attuali e sonvi pure le due parti (*notate* anch'esse) dell'inno *Pange lingua* che si canta nella Messa della Feria IV in *Parasceve* e nell'Ufizio delle Cinque Piaghe. Se non che in questo inno è tenuta la lezione antica, e però comincia: *Pange lingua praelium* (non *lauream*) *certaminis.* Vengono ultime, l'antifona *Vidi aquam* e altre diverse antifone e versetti per Rogazioni e processioni di penitenza, alle quali tengono dietro le litanie stesse dei Santi. Queste poi sono in numero di 160, e più 5 aggiunte posteriormente. Si principia coll'invocare i Santi del vecchio Testamento, patriarchi, profeti, ecc. Eccone il cominciamento: *Kyrrie eleyson Emmanuhel nobiscum sis Domine, precor sis Deus et adiutor sis kyrrie. - Nos peccavimus et erravimus, tui sumus, Domine, miserere, dona nobis*

indulgentiam, *kyrrie*. - Termina il codice con altra invocazione e preghiera compresa nelle due ultime pagine.

Cod. c. IV 1 membr. Sec. XI di carte 202. Misura 0.250×0.160. Titolo: « CODEX SEC. XI CUM NOTIS ANTIQUIS PRO CANTU. » È questo pure un manoscritto benedettino, un Breviario e Rituale a cui recentemente è stato preposto un indice latino delle cose contenute, e fatto con bastante accuratezza. Nei pochi e brevi tratti in cui è occorso di *notare* il libro musicalmente, il sistema praticato è certamente quello di Guido; ma non sempre perfetto come nel codice sopra descritto. Vi sono le due lettere-chiavi *C* ed *F* e le linee; più spesso vi si trova tracciata la sola linea rossa colla sua chiave *F*, mentre la *C* talvolta non ha linea, o se l'ha, è verde. Ciò peraltro vedesi chiaramente essere accaduto perchè al giallo, divenuto pel tempo quasi invisibile, o totalmente scomparso, si sostituì dipoi il color verde. Modo che si è tenuto ancora nelle grandi lettere iniziali, e nelle miniature le quali non avevano serbato il primitivo colore. È raro altresì che la linea verde e la rossa si trovino nel medesimo verso cantabile, ed accade invece che domini o la sola rossa o la sola verde, e che con quest'ultimo colore, oltre la linea e la lettera iniziale (se vi occorra), si siano ritoccate alcune parole ed aggiunti alcuni altri segni di notazione. Le ultime due o tre pagine del codice hanno alcune antifone del Comune delle Vergini e di altri Comuni, quali le abbiamo noi pure. Però *notate* con un sistema anteriore a quello di Guido: cioè, senza linee e senza chiavi, e con note di grosse dimensioni. La scrittura eziandio è di un'epoca anteriore; motivo per cui non è improbabile che queste pagine vi sieno state aggiunte da qualche altro libro corale più antico.

Il libro poi (come dal ricordato indice) contiene: 1°. La regola di S. Benedetto. 2°. Una Messa *pro peccatis*. 3°. Un calendario nel quale vi sono più santi di cui non si trovano ricordi. 4°. Regola per trovare le Feste Mobili. 5°. Capitolo e Orazioni per la Dedicazione della Chiesa. 6°. Benedizione pei pellegrini. 7°. Regola del sacerdote per la Messa. 8°. Per visitare gl'infermi. 9°. Per amministrare la penitenza. 10°. Per la confessione generale dei peccati. 11°. Per amministrare l'estrema Unzione, dove occorrono molte cose da notarsi, diverse dall'attuale rito, e soprattutto circa le parti da ungersi, tra le quali, il collo, la gola e il petto. 12°. Una Messa per infermo. 13°. Id. pro poenitente. 14°. La raccomandazione dell'anima. 15°. Uffizio dei morti ed esequie intorno al feretro. 16°. Diverse Messe. 17°. Esorcismi e benedizione del sale e dell'acqua. 18°. Rito per vestire un

Monaco, o chierico. 19°. Messe della Trinità, degli Angeli, di S. Maria. 20°. Orazioni e Comunioni diverse. 21°. Salterio romano antico con i cantici che costumavano una volta in tutte le chiese d'Occidente, e che ora soltanto vige nella Basilica Vaticana e in qualche altra chiesa di Spagna. Questo però è mutilo in principio, imperocchè comincia dal 3° versetto del quarto salmo. 22°. Te Deum - Gloria - Orazione Domenicale - Simbolo degli Apostoli - Il cantico di Simeone e il Simbolo Atanasiano: *Quicumque vult* etc. 23°. Le litanie dei Santi, diverse in molti luoghi dalle odierne con preci ed orazioni. 24°. Uffizio intero della Domenica, con note per il canto di tutto il mattutino, delle laudi, delle ore e del vespro. Seguono i suffragi dei Santi, compreso S. Benedetto. A prima, dopo il capitolo per l'Avvento e per la Quaresima, segue una lunga serie di versetti, dei quali la maggior parte sta nel nostro Breviario Romano. È da notarsi la Compieta, nella quale, mancando le antifone, non v' è nessuna nota pel canto: anzi comincia dal *Te lucis;* e, salve pochissime cose, è tutta diversa dalla nostra. 25°. L'intero Uffizio della 2ª Feria colle note pel canto, e dopo i vespri di questo, quelli di tutti i Santi. 26°. L' Uffizio delle seguenti Ferie, fino al Sabato. In tutti questi uffizi è da osservare la diversità delle Orazioni le quali variano in tutte le ore per l' intera settimana. Gli inni per gli uffizi del tempo e dei Santi li pubblicò in Roma il Card. Tomasi; ma in questo codice se ne trovano molti che non sono stati dal medesimo pubblicati. 27°. I cantici del 3° notturno nell' Avvento, nella natività del Signore, nella Quaresima, nella Pasqua. 28°. Le Lezioni, i Capitoli e le Orazioni (le quali non sempre concordano colle odierne) dell'Uffizio del tempo, dall'Avvento all'ottava della Pentecoste. 29°. Le antifone al Magnificat nei Vespri del Sabato, al Benedictus, e al Magnificat della Domenica, con canto e orazioni, dall'Ottava della Pentecoste, alla Domenica XXV dopo. 30°. Messe e uffizi nelle vigilie e nelle feste degli Apostoli e degli Evangelisti. 31°. Messa e Uffizio per i Martiri, pei Confessori e non Confessori, e l' Uffizio nella natività di Maria Vergine, col quale ha termine il codice al capitolo delle Laudi, mancando gli altri fogli.

Tutti questi uffizi degli Apostoli, dei Martiri, dei Confessori e delle Vergini ecc., concordano quasi con quelli dell' odierno Breviario monastico, eccettuate le Lezioni del 1° Notturno le quali non son prese dalla scrittura, ma dai sermoni dei SS. Padri, con altre variazioni di poco momento.

FIRENZE

Biblioteca Riccardiana. — Cod. L. II. IV-652 cartac. Sec. XIII-XIV. Si compone di carte 112. Misura 0.210×0.142. Di questo codice il francese G. Adriano De La Fage compilò di sua mano l'indice seguente in Firenze, nel 1850; ma omise l'enumerazione delle pagine fatta da noi sino ad un certo punto, cioè alla 90.ma pag. 1. *Dialogus de musica quem terminat spuria musicae imago.* - 2. *Rhythmus in quo musica encomiatur seu cantus Philomelae.* - 3. *Guidonis Arretini Micrologus, idest brevis sermo de musica.* - 4. *Rhythmus eiusdem Guidonis.* - 5. *Eiusdem carmina de modis, et Fragmentum de instrumentis et modis musicae.* - 6. *Oddonis dialogus de musica, cui praemissa sunt carmina Guidonis* (*Gliscuns corda meis etc.*) *insequitur fragmentum de numero chordarum.* - 7. *Guidonis* (*ut videtur*) *liber cui titulus: Formulae tonorum.* - 8. *Dicta eiusdem Guidonis* (*Prologus rhythmicus*). - 9. *Eiusdem capitula ad Michaelem monachum Pomposianum.* - 10. *De Musica ex Boetii operibus.* - 11. *Quid sit musica et de nomine eius, ex libro Ethymologiarum.* - 12. *Anonimi tractatus de tonis.* - 13. *Oddonis abbatis Clunicensis tonarium, sive formulae tonorum.* - 14. *De consonantia musicae, scriptoris anonimi exercitatio.* - 15. *Notkeri Balbuli epistola et liberculum de musica.*

All' indice riferito aggiungiamo le seguenti nostre osservazioni: Il n. 1 comincia: *Diapason quid est. Diapason est quilibet* (sic) *vox gravis quae acuta resonans* ecc.; termina: *atque Syllabarum disjungit.* Questo dialogo è compreso nelle prime due pagine: la 3a ha una figura grafica pessimamente fatta. Sta seduta, e porta nella destra mano una specie di palma; nella sinistra, levata in alto, sorregge un cartello nel quale è scritto: *Musica.* Sopra la figura leggesi: *Haec terret flentes, ut discant mira clientes.* Intorno alla medesima sono scritti diversi motti. Seguono altre pagine bianche ed aventi solo nei margini altre sentenze o motti. Nella sommità della pagina 4a, trovasi, ad es.: *Domine doleo de nostris cantoribus, quia si centum annis in canendi studio perseverent, nunquam per se minimam valent proferre antiphonam;* lamento che sembra tolto da Guido istesso. Nei margini poi dell' istessa pagina trovasi: *Domine te rogo dona mihi musicae Donum:* e: *Ut quae recte dico discant pueri cito.* Il n. 2 (*Rhythmus in quo encomiatur* ecc.) è compreso in quattro

pagine: a metà della 9ª, comincia il n. 3, ossia il Micrologo coll'acrostico *Gymnasio musas* ecc., al quale fa seguito la lettera a Teodaldo divisa in due paragrafi. Il secondo di questi serve come d'introduzione al Trattato e principia *Cum me naturalis conditio* ecc. Viene poi l'enumerazione dei 20 capitoli, e termina: *Ipso Doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula*. Finito questo, che va fino alla 50ª pagina comincia il n. 4 (*Rhythmus eiusdem Guidonis. Musicorum et cantorum magna est distantia*) il quale va fino alla pagina 69 intera, compresovi peraltro il n. 5 (*Carmina de modis*). Il n. 6 (ODDONIS DIALOGUS) comincia: *Quid est musica? Veraciter canendi scientia et facilis ad canendi perfetionem via*. Circa la fine sono state omesse alcune parole, in luogo delle quali vi si trovano dei puntolini. Termina poi: *Quod si aut negligenter agit, aut si non pro divina illius illustratione, aut sui sensus acumine se capere posse praesumpserit, aut nequaquam intelliget, aut dum non referet gratiam donatori qui est benedictus in saecula*. Confronta con i codici Laurenziano, Vaticano, Napoletano, e colla pubblicazione di Gerberto. Il n. 7 (*Guidonis liber* ecc.) Comincia: *In nomine Domini incipiunt formulae tonorum satis humiliter explanatae. Quid sit* etc. *Musicae artis disciplina summo studio appetenda est*. Segue poi un altro capo: *Quo ordine pueri admittantur ad cantum*. Quindi: *De signis et mensuris vocum et figura monochordi*. Questo trattato è chiuso da un aborto di figura che sta presso un'istrumento a tastiera, cogli indici distesi. Confronta col codice Laurenziano (*Formulae tonorum*), salvo pochissime varianti; col Vallicelliano ancora, ma non con quello edito da Coussemaker. Il n. 8 comincia: *Cantica cantando manus armonica* ecc. Termina: *et quomodo cantilena distinctionibus videatur et an vox sequens ad praecedentem gravior vel acutior, vel equisona sit, facili eloquio quam a neumarum figura monstratur, si sic, ut debent ex industria comparentur*. Il n. 9 poi (EIUSDEM CAPITULUM AD MICHAELEM MONACHUM) principia colla nota lettera a Michele, e termina col Trattatello *ad cantum invenendum*. Il n. 10 (Musica ex Boetii operibus) comincia: *Musica est peritia modulationis*. Degli altri trattati non crediamo necessario di dover parlare.

Biblioteca Laurenziana. — Cod. n. 33, Serie Acquisti, membr. sec. XII-XIII. Misura: 0,150 × 0,090. Contiene il commento d'ignoto autore sul Micrologo di Guido. Leggesi nella prima pagina: *Mi-*

crologus Guidonis Aretini de septem discriminibus vocum. Fr. Guidus Aretinus ord. S. Benedicti vivebat circiter 1110. Verdier, *De viris illustribus*, f. 39. Segue nella carta di contro il Commento: *Micros graece brevis latine logos* ecc. Termina: *Hoc in exemplo cujusdam neume - Sancte Iohannes.* È da notarsi però che le ultime due pagine sono di mano diversa. È scritto in nitidissimo carattere, e consta di 50 carte. Nella carta di guardia sono notati i codici che contengono le opere di Guido esistenti nella Biblioteca di Parigi sotto i n. 3763, 7221, 7211, 7369, 7461 ed altri.

Cod. n. XLVIII, Plut. XXIX sec. XIV o XV; cartac. di carte 120. Misura: 0,224 × 0,165. Comincia: *In Nomine Domini incipit Musica secundum dicta Guidonis, sive Micrologus in musica, hoc est brevis sermo editus ad domno Guidone peritissimo musico et venerabili monacho,* previo l'acrostico il qual comincia: *Gymnasio musas* etc. Viene di poi l'epistola a Teodaldo che finisce alle parole *paucis absolvam.* Il resto della lettera è posto (anche secondo la pluralità dei codici) come prologo al Micrologo, il quale è qui pure diviso in venti capitoli.

A c.[30]. Comincia il ritmo: *Musicorum et cantorum magna est distantia;* e termina: *Ordine quo dixi me primo carmine scripsi,* a c[t] 33.

A c.[33t]. Vi si trova: *Eiusdem Guidonis liber secundus in forma dialogi inter magistrum et discipulum;* ed è intitolato: *Dialogus de musica;* principia: *Quid est musica. Veraciter canendi scientia* etc. Finisce *Minus iam subditus Creatori qui est benedictus in secula.* Questo trattatello in forma di dialogo, che così indica anche il catalogo Bandini, confronta con quello del codice Vaticano, n. 1196, c. 1, come abbiamo notato, e coll' altro che indicheremo della Biblioteca di Napoli: combina pure col Trattato del codice Riccardiano al n. 6 dell' indice fattone, e che ivi è attribuito a Oddone, premessovi però l' acrostico di Guido. Tantochè è da ritenersi per certo che questo Dialogo sia proprio di Oddone. Un' ultima e più sicura prova l' abbiamo nel confrontare che egualmente fa con quello pubblicato da Gerberto ed esistente eziandio nei codici parigini.

A c.[38t]. *Formulae tonorum satis humiliter pueris explanatae,* ed ha primieramente: *Quid prosit et quibus conveniat musica. Musicae artis disciplina summo studio appetenda est.* Finisce: *Eodem* (Divino Spiritu) *adiuvante potius exemplare quam tractare conemus.* Combina molto col codice della Riccardiana.

A c.[46t]. *Item dicta eiusdem Guidonis.* Principia: *Incipiunt Camoenae-Cantica cantantis docta manus* etc.; quindi: *Temporibus nostris superiores* (in altri codici meglio, *super omnes*) *homnes fatui sunt cantores.* Finisce: *Ex industria componantur.*

Gerberto lo pubblica sotto il titolo: *Item aliae Guidonis regulae de ignoto cantu, identidem in antiphonarii sui prologum prolatae.*

A c.[46t]. *Ejusdem Guidonis epistola ad Michaelem monachum Pomposianum.* Comincia: *Beatissimo* etc.: a *c.*[47t] e 48 vi si trova la melodia *Ut queant laxis* etc. con note quadrate su quattro righi, e ciò indica abbastanza l'epoca del Codice; finisce: *Autentus tetrardus VII Γ VIII plagis tetrardi.* Vengono quindi altri scritti di Musica, i quali non appartengono certamente all'Aretino.

NAPOLI

Biblioteca Nazionale. — Sala dei M^ss^. Codice VIII, D. 14 membr. del sec. XII o XIII di carte 40. Misura 0.150×0.080.

La legatura lo addimostra come Farnesiano, ed è scritto in piccolissimo carattere romano minuscolo, con fregi e lettere colorate.

A c.[1] Comincia: *In Christi nomine incipit henchiridion Liber qui fuit compositus a dno Oddone abbate qui fuit peritus in arte musica, alii autem dicunt dialogus liber eo quod fuit compositus inter duos, idest inter se et discipulum ejus.* Dopo il detto titolo scritto in rosso ed a lettere majuscole intrecciate, e con molte abbreviature, comincia il Dialogo. DISCIPULUS INTERROGAT MAGISTRUM: *Quid est Musica?* MAGISTER RESPONDET: *Veraciter canendi scencia, et facilis ad canendi perfectionem via.* D. *Quomodo?* M. *sicut magister omnis tibi litteras ostendit primum in tabula, ita et musicus omnis cantalene voces in monochordo insinuat.* D. *Quale est illud Monochordum?* M. *Lignum longum quadratum et intus est cavum in modum cytare, super quam posita corda sonat cujus sonitu varietates vocum facile comprehendis.* D. *Quomodo ponitur ipsa corda?* M. *E mediam capsam in longum linea recta dicitur et relicto ab utroque capite unius uncie spacio in eadem linea ab utraque parte punctus ponitur. In relictis vero spaciis duo capitella loquantur que ita corda super lineam suspensam teneant......* Finisce, a quanto pare, mutilo, con le parole.... *quem non solum equalis super omnes verum etiam adprobatur. Sunt qui hanc de plagis submisere in eodem*

finem detrahentes quia in aliquibus sex sed male habentibus licet agere. Sunt.... penitus h. renuunt....

Noi crediamo questa Operetta di Oddone veramente, e quella appunto che sotto il titolo di Euchiridion, o Dialogo, ricorda e raccomanda Guido medesimo. Confronta, come già notammo, con quella dei Codici Riccardiano, Laurenziano, Vaticano, e di altri che egualmente la contengono.

PISTOIA

Biblioteca Capitolare. — Codice membranaceo segnato di N.° 57 — misura m. 0,195 × 0,127 — per ogni pagina versi 25. Si compone di Carte 48, non numerate e scritte per intero, ad eccezione della 1ª pagina. Iniziali e Titoli in rosso. Il Codice è di buona lettera — la scrittura del Micrologo più diligentata che non quella del resto. Può credersi scritto del secolo XIII o XIV.

Nella risguardia del Codice, vi ha la seguente annotazione. — « *Dñus hieronymus Locti canonicus pistoriensis donavit huc librum* « *Sacristie Sçt Zenonis pro remedio añe sue A. Dñi* MCCCCLXXXIX « (1489). La scrittura è del tempo di questa data.

Al principio della 2ª pagina si legge. « *In nomine summe et individue Trinitatis incipit Micrologus idest brevis sermo in musica* » ed occupa 24 carte terminando alla pagina 47. — « *Exsplicuit Micrologus id est brevis sermo in musica editus a Dño Widone peritissimo musico et venerabili monacho.* » In appresso dopo cinque esametri di cui il primo è questo « *Gliscut corda meis hominum mollita camenis* », viene un trattato di musica senza intitolazione e incomincia: « *Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores:* è quel medesimo scritto che Gerberto pubblica sotto il titolo « *Item aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antifonarii sui prologum prolatae,* » e che nei codici Laurenziano e Riccardiano, è intitolato « *Item dicta eiusdem Guidonis* preceduto del brevissimo prologo ritmico *Cantica cantando docta maus* etc. »

Dopo tre carte vi ha la lettera « *epistola Widonis ad Michaelem Pomposianum monacum.* »

A c$\frac{38}{}$. Dopo ripetuti i versi sopra indicati « *Gliscunt* etc. » seguono le Regole di musica « *In nomine Scte et individue Trinitatis incipiunt regulae de Musica,* » che occupano in *11* carte tutto il restante del Codice, del quale due copie si trovano nella Biblio-

teca Fabroniana della stessa città, e che possono essere state scritte l'una nel secolo XVII e l'altra nel XVIII.

MONACO

Biblioteca Regia. — (Proveniente da S. Emmerano di Ratisbona). Cod. n. 14965. Em. y 2, in 4°, secolo XI; carte 39 con nitida scrittura.

Comincia: *Species diapason secundum numerum troporum in autenticos et subiugales distintorum. Octo esse natura monstrante manifestum est.* Segue la figura.

A $c^{\underline{2-8}}$. Sonvi le regole pel *canto ignoto* e i primi versetti degl' Inni della Chiesa. In color rosso sono disposte le lettere colla loro spiegazione.

			ut	re	mi		sol	la			ut	
ut	re	mi	fa	sol	la	fa	ut	re		mi	fa	
Γ	A	B	C	D	E	F	Γ	*a*	*b*	♮	*c*	etc.
						ut	re	mi	fa		sol	

C D F D D F D

Disposta la scala in 5 linee comincia con *Ut queant laxis*, e in testa a ciascuna linea sono scritte le note sillabe: *ut re mi fa sol la*. Quindi abbandonate le lettere scrive sempre con i punti, ossia nel modo più semplice, molti canti della Chiesa, e primo: *Primum quaerite regnum Dei.* *A* $c^{\underline{8}}$ però si usa altro modo formato di lettere greche e punti.

A $c^{\underline{9}}$. Comincia: Micrologus Guidonis in musica. *Gymnasio musas placuit revocare solutas.* Viene poi l'epistola a Teodaldo: *Divini timoris* etc. Termina il Micrologo a c. 18 così: *sapientia per multa viget secula.* Quindi di mano posteriore è scritto: Incipit secundus liber de musica eiusdem. *Gliscunt corda meis hominum mollita camoenis,* e proseguono le regole ritmiche: *Musicorum et cantorum magna est distantia;* le quali vanno a finire a c. 21, con tali parole: *Unde duo signum variant loca cuius idipsum.*

A $c^{\underline{21}}$. Comincia: (*Item aliae Guidonis regulae* etc.) *Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores.* Finisce a c. 22: *ex industria componantur.* Poi: Epistola Michaeli monaco: *Beatissimo atque dulcissimo,* etc. Termina il trattatello a c. 26: *sed solis philosophis utilis est.*

A c.[27]. Incomincia un altro trattato di musica d'ignoto autore: *Prout divina gratia inspiraverit aperire conemur qualiter unusquisque autentus,* (sic autenticus?) etc. Termina a carte 30: *Ut est illud « Mulieres sedentes. »*

A c.[31]. DE PERVERSA TETRACORDOR. COLLECTIONEOS. Segue una figura colla sua spiegazione, e termina lo scritto: *dura sit eiusdem textura* etc.

A c.[33]. Comincia: EXPLANATIO ARTIS MUSICAE SUB DIALOGO: *Quid est musica?* Ha termine a carte 37ᵗ: *Minus iam serviens et subditus domino qui vivit et regnat amen.* Segue poi un altro piccolo scritto che comincia: *Fistulae misurentur a plectro usque ad summum,* e termina a pagine 38: *quae super sunt cymbalum statuas.* Completa il codice un'*Alma Redemptoris mater,* notata.

Codice numero 14663 (Em. J. 47) membr. sec. XII-XIII, in 8° di carte 79.

A c.[1]. In carattere rosso: EPISTOLA GUIDONIS MONACHI AC MUSICI AD THEODALDUM EPISCOPUM SUUM DE DISCIPLINA ARTIS MUSICAE. *Gymnasio* etc. Termina: *per cuncta viget secula amen;* ed egualmente in carattere rosso: EXPLICIT MICROLOGUS GUIDONIS OPTIMI MUSICI.

A c.[11]. QUOMODO DE ARITMETICA PROCEDIT MUSICA. *Quinque sunt in aritmetica* etc. Finisce: *Inde prioratus primi patet atque tetrardi.* Lo pubblicò Gerberto (Script. Eccl. de musica, vol. II, 55) sotto questo titolo, e sotto l'altro, distinto « De inventione Synemmenon. »

A c.[15]. In carattere rosso: *Quomodo intelligantur sequentia. Et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem* etc. Finisce: *Miserere mei filii David.* Questa è una particella del trattato musicale di Aribone, pubblicato da Gerberto (Op. cit. volume II, 215-217). Segue tosto: *Item expositio Guidonis. Arsis igitur et thesis semper sibi iunguntur, ut arsis arsi* etc. Nel codice manca una carta, e così toglie l'integrità di questa nuova Operetta attribuita a Guido, « *Del modulare la voce,* » la quale termina *perfacile est exempla repperire.*

A c.[17]. Segue altra opera di Guido, col titolo in rosso: *De ineptia cantorum et quomodo notae sunt disponendae.* Comincia: *Temporibus nostris super omnes homines* etc. e termina: *ex industria componantur.* Nel codice sopra descritto (n. 14965) a c. 21 ha questo titolo, col quale lo pubblica Gerberto stesso: ITEM ALIAE GUIDONIS REGULAE. » Nel codice Laurenziano poi (n. 48 Pl. XXIX a c. 45) s'intitola: « *Item dicta eiusdem Guidonis.* »

A c.^{18}. INCIPIT EPISTOLA DOMNI GUIDONIS AD AMICUM SUUM. *Beatissimo atque dulcissimo* etc. Finisce: *solis philosophis utilis est.*

A c.^{21}. Contiene: DIALOGUS QUEM COMPOSUIT DNS ODDO ABBAS DE ARTE MUSICA QUI ET ENCHYRIDION DICITUR. *Quid est musica* etc. Questo dialogo è quell' istesso che s' incontra in altri codici e confronta con i sopra citati, Laurenziano, Riccardiano, Vaticano, Napoletano.

Aggiungiamo l' indicazione di altri codici tolta unicamente dal Catalogo a stampa dei Codici latini della R. Biblioteca di MONACO.

Cod. 4622 Bened. membr. miscell. in 4° sec. XI-XIII, di f.^{i} 179. Nel primo foglio contiene un calendario del 1064.

A c.$^{177^t}$. *Mensura Guidonis* (Cfr. Pez Thes. Aned. VI, 1-125), *Boetii et Aribonis,* fino alla pagina 178^t, nella quale comincia: *Otherii Ratisponensis monachi mensura quadripartitae figurae.*

Cod. n. 5539 (Diess. 39) membr. 4°, sec. XIV-XV f.^{i} 193. Dal f. 120 al 142: *Guidonis Aretini Micrologus.* f. 144: MONOCHORDUS GUIDONIS ET OTTONIS, ITEM ALIAE FIGURAE DE TONIS. f. 175: ALIAE GUIDONIS REGULAE DE IGNOTO CANTU IDENTIDEM IN ANTIPHONARII SUI PROLOGUM PROLATAE. f. 178: EPISTOLA GUIDONIS MONACHI MODO DE IGNOTO CANTU DIRECTA. f. 187: FRAGMENTUM DE MENSURATIONIBUS FISTULARUM IN ORGANIS (Cfr. Gerberti o. c. II 286).

Cod. n. 13021 (Ratisb. civ. 21) membr. in 2.° sec. XII-XIII, f.^{i} 283. A f. 150: GUIDONIS MICROLOGUS (*praemissis versibus de musicae explanatione et epistola ad Theodaldum episcopum, subsequente prologo de camoenae suae munusculis suique mentione nominis*). Cfr. Adnot. ad cod. 14463 et Gerbert. Script. II, 1 segg. — f. 157 GUIDONIS MUSICAE REGULAE IN ANTIPHONARII SUI PROLOGUM PROLATAE. Sp. Gerbert o. c. II, 25. - F. 159: Eiusdem aliae regulae; cfr. Gerbert II, 34-36. - F. 159^t EPISTOLA GUIDONIS AD MICHAELEM MONACUM. Cfr. Gerbert II, 43-50.

Cod. n. 14523 (Em. F 26) membr. in 4°. Sec. X-XII-XIII fi. 159. - f. 118 (sec. XII): GUIDONIS ARETINI MICROLOGUS IDEST BREVIS SERMO DE MUSICA. - f. 125: EIUSDEM VERSUS DE MUSICAE EXPLANATIONE - f. 128: ALIAE GUIDONIS DE IGNOTO CANTU REGULAE, IDENTIDEM IN ANTIPHONARII SUI PROLOGUM PROLATAE. - f. 129: GUIDONIS EPISTOLA MICHAELI M. DE IGNOTO CANTU DIRECTA. - f. 132: REGULAE TONORUM SECUNDUM GUIDONEM.

Cod. 18649 (Reg. 749, 4°.) Sec. xv, f.[i] 224. - f. 167: GUIDONIS TRACTATUS CORRECTORIUS MULTORUM ERRORUM IN CANTU GREGORIANO.

Cod. 19421 (Reg. 1421) membr. 8°. Sec. XII: f.[i] 58. - f. 29: *Guidonis micrologi Finis, et regulae rhythmicae.* (Gerbert. Script II, 21-34). f. 39 *Pars. Guidonis libri de ignotu cantu* (Gerbert, II, 44). - f. 40: *Eiusdem Micrologi* cap. II-XVIII (Gerbert, II, 4-21).

Cod. n. 19818, 8°. Sec. xv. f.[i] 319. - f. 272: *Expositio manus Guidonis et de arte musica.*

KARLSRUHE (BADEN)

Biblioteca Granducale. — Cod. 63[t]. Contiene: (a c. 59): MICROLOGUS GUIDONIS IN MUSICAM; la quale operetta termina (a c. 69 lin. 10-11) = *Ipso auctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget secula amen Explicit Micrologus idest brevis sermo Guidonis.* Gerbert t. II p. 2-24.

A c. 69. Si ripete il prologo *De camenae suae* | *munusculis* | *suique mentione nominis. Gliscunt corda meis* etc. Finisce (c. 72) = *Cui idipsum* (Gerbert II, p. 25-34).

A c. 72. ITEM ALIAE GUIDONIS DE IGNOTO CANTU REGULAE. *Temporibus nostris* ecc. Finisce (c. 73): *ex industria componantur* (Gerbert, II, 34-37).

A c. 73, l. 8. EPISTOLA GUIDONIS MICHAELI MONACHO DE IGNOTO CANTU DIRECTA. *Beatissimo* etc. Termina (c. 77): *Explicit musica Guidonis* (Gerberto, II, 43-50).

PARIGI

Per la bibliografia dei codici della Biblioteca Imperiale di Parigi rimandiamo i lettori al libro dell' Angeloni *Dissertazioni « su Guido d'Arezzo.* » Solamente diamo la descrizione del codice n. 10508, secondo ne riferisce Coussemaker il quale pubblicò dal medesimo il trattato « DE MODORUM FURMULIS ET CANTUUM QUALITATIBUS, » da noi riprodotto insieme ad altri scritti della collezione Gerbertina.

Che questo codice sia quello stesso di S. Ebrulfo, del quale il signor Jumillac inserì molte cose nella sua opera *La science et la pratique de plain-chant*, il precitato autore lo deduce dall'aver tro-

vato nel codice istesso queste parole. Nel primo foglio: « Est S. Ebrulfi in Normania. » In una carta incollata al medesimo foglio ha sul fine: « *Micrologus unus brevis sermo in musica editus a domino Guidone peritissimo musico et venerabili monacho directus ad Teobaldum Reatine* (sic) *Civitatis.* » Egualmente: « *Antifonarium et formulae modorum.* » Nel secondo ultimo foglio poi: « *Iste liber est de Armonia S. Ebrulfi;* » e nell'ultimo si ripete: « *Iste liber est de Abbacia S. Ebrulfi.* Il codice, segue a dire Coussemaker, è scritto nel sec. XII e però uno dei più prossimi a Guido stesso. Quelle cose che contiene possono dividersi in due parti: nella prima sono i canti musici, nella seconda i trattati musicali. Nella prima trovasi pure un Antifonario che Jumillac attribuisce a Guido d'Arezzo. E Bottée de Toulmon, il quale segue il parere di lui, ascrive pure allo stesso un libro esistente nell'istessa Biblioteca Parigina segnato di n. 990. Le quali cose (osserva sempre il prelodato scrittore) dove potessero dimostrarsi con argomenti sicuri, sarebbero di un'utilità grandissima. Ma perchè nè l'uno nè l'altro dei surricordati autori ha potuto produrre incontrastabile prova, così non abbiamo di certo se non questo; che cioè l'Antifonario sta unito colle opere dell'Aretino, ed è notato secondo le di lui dottrine. Vale a dire, colle neume segnate in quattro righi, uno dei quali è rosso, l'altro verde, invece di giallo, e due neri. Ma in verità l'argomento principale di Jumillac, fondato nel fatto che l'Antifonario si trovi nel medesimo codice che gli altri scritti incontestabilmente appartenenti a Guido, è di poco momento, di fronte alle considerazioni di Coussemaker; il quale, osservando la numerazione del manoscritto, prova che queste due parti (cioè i canti e gli scritti musicali) formavano dapprima due codici distinti. In ultimo il giudizio stesso di Adriano De La Fage è contrario a stabilire che quei canti appartengano a Guido. Esso infatti, che si era proposto di pubblicare tutti gli scritti attribuiti al medesimo, secondo le molte e varie lezioni dei codici diversi, sentenziò così dell'Antifonario: « Ce n'est que le travail de quelque choriste ou chef de chœur voulant avoir pour son usage une sorte de *memorandum* qui lui remit devant les yeux, les passages qu'il pouvait avoir occasion d'entonner seul et ceux qui étaient susceptibles de fair difficultés. » Così pensa ancora del libro dei salmi, il quale non ha per sè maggiori argomenti per esser ascritto a Guido, tranne quello di trovarsi con altri scritti di lui nel detto codice 990.

La seconda parte del Cod. 10508 contiene i seguenti trattati:

1° (c. 136): *Micrologus.* - 2° (c. 143): *Regulae Musicae rhythmicae.* 3° (c. 145): *De sex motibus vocum a se invicem et de mensura earum.* - 4° (c. 145): *Regulae musicae de ignoto cantu.* - 5° (c. 149): *Epilogus prosaicus de modorum formulis.* - 6° (c. 152): *De modorum formulis.* - 7° (c. 156): *Epilogus rhythmicus in modorum formulis.* E infine sta un opuscolo intitolato: *Mensura monochordi secundum Boetium,* senza nome dell'autore. I trattati segnati dai numeri 1, 2, 4, 5, li pubblicò Gerberto; gli altri poi n. 3, 6, 7 sono editi da Coussemaker, secondo il codice di S. Ebrulfo, che, tanto per la dizione, quanto per gli esempi, è accuratissimo ed è stato da lui collazionato coi codici Valicelliano e Riccardiano. Che questi Trattati siano certamente di Guido, l'autore francese crede resulti evidentissimo dal solo confronto che se ne faccia col Micrologo e cogli altri scritti dell'Aretino, sui quali non cade dubbio di sorta.

ALTRI CODICI

LA CUI NOTIZIA È TRATTA UNICAMENTE DA OPERE STORICHE, O DA CATALOGHI A STAMPA DELLE PRIMARIE BIBLIOTECHE.

Biblioteca Palatina di Vienna. — Cod. n. 51 membr. sec. XII.

A c. 2ᵗ. Guido Aretinus, manus i. e. symbolica. s. figuralis divisio tonorum secundum articulos manus humanae.

A c. 35-41ᵗ. Guido Aretinus, *Micrologus de disciplina artis musicae.*

A c. 41ᵗ-43. Idem. *Regulae musicae rhythmicae.*

A c. 43-44. Idem. *Regulae de ignoto cantu.*

A c. 44-45. Idem. *Tractatus de ignoto cantu.*

Cod. n. 787 membr. sec. XII. A c. 53ᵗ-57ᵗ. *Registra tonorum secundum praedicta, abbatum Ottonis Cluniacensis, Bernhardi Augiensis, Willehalmi Hirsaugiensis, Guidonis monachi* etc. - A c. 69ᵗ-70ᵗ. *Guido Aretinus monachus, de arte musica.*

Cod. n. 2502 membr. sec. XII. A c. 1-9. *Tractatus de Micrologo musicae Guidonis de Aretio.* Comincia: *Micros, graece, brevis; logos, sermo,* indi *Micrologus.* Termina: *secundum vero ita sit diversus*

ut a tercio loco (1). A c. 19^{t}-24. Guido de Aretio, Micrologi cap. 1 usque 15. A c. 24-25: FORMULAE TONORUM. Comincia: *Ad quartam vocem primum statuit sibi sedem;* e termina: *Inde duo signum variant loca cuius ad ipsum.* A c. 25-26: GUIDO DE ARETIO, *fragmentum epistolae ad Michaelem monachum de ignoto cantu.* Comincia: *Ad inveniendum ignotum prima eciam.* Finisce: *facili tantum colloquio denudamus.*

Cod. n. 2503 membr. sec. XIII. A. c. 1-17: GUIDO DE ARETIO, *Micrologus de musica* A. c. 17-23: Idem, *Regulae musicae rhythmicae.* A c. 33-32: Idem, *Regulae de ignoto cantu.*

---

(1) Forse questa Operetta musicale è quell'istesso *Commento d'ignoto autore* sul Micrologo di Guido, che si trova nel Cod. Laurenziano N. 33. Serie Acquisti - Non possiamo però assicurarlo, per non aver noi potuto vedere il Codice di Vienna.

MICROLOGUS GUIDONIS

DE DISCIPLINA ARTIS MUSICAE

Gymnasio musas placuit revocare solutas
Ut pateant parvis habitae vix hactenus altis.
Invidiae telum perimat dilectio caecum;
Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris.
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

EPISTOLA GUIDONIS MONACHI AC MUSICI

AD THEODALDUM EPISCUPUM SUUM

DE DISCIPLINA ARTIS MUSICAE

Divini timoris, totiusque prudentiæ fulgore clarissimo ac dulcissimo Patri & reverendissimo Domino Theodaldo Sacerdotum ac Præsulum dignissimo, Guido suorum monachorum utinam minimus, quidquid servus & filius.

Dum solitariæ vitæ saltem modicam exsequi cupio quantitatem, vestræ benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem: non quod desint vestræ excellentiæ multi maxime spectabiles viri, & virtutum effectibus

abundantissime roborati, & sapientiæ studiis plenissime adornati, qui & commissam plebem una vobiscum competenter erudiant, & Divinæ contemplationi assidue & frequenter inhæreant: sed ut meæ parvitatis & mentis & corporis imbecillitas misera vobis vestræ pietatis & paternitatis fulciatur munita præsidio: ut si quid mihi divinitus utilitatis accesserit, vestro Deus imputet merito. Qua de re cum pro ecclesiasticis utilitatibus ageretur, exercitium musicæ artis (pro quo favente Deo non incassum desudasse me memini) vestra iussit auctoritas proferri in publicum: ut sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi & martyris, cui, Deo auctore, iure vicario præsidetis, mirabili nimium schemate peregistis, ita eiusdem ministros ecclesiæ honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis fere per orbem clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi & optionis, cum vestræ ecclesiæ etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes, vestrique honoris ac meriti perplurimum cumulabitur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis ecclesiæ per vos studiorum provenerit claritudo. Itaque quia vestro tam commodo præcepto nec volui contraire, nec valui, offero solertissimæ paternitati vestræ Musicæ artis regulas, quanto lucidius & brevius potui, a philosophis explicatas; nec tamen eadem via ad plenum, neque eisdem insistendo vestigiis: id solum procurans, quod eeclesiasticæ opportunitati nostrisque subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione olim aggressus sim, quave utilitate & intentione, perpaucis absolvam.

Explicit epistola.

INCIPIT PROLOGUS

EIUSDEM IN MUSICAM

Cum me & naturalis conditio & bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cœpi inter alia studia musicam tradere pueris. Tandem adfuit mihi divina gratia, & quidam

eorum imitatione cordæ et nostrarum notarum usu exercitati, ante unius mensis spatium invisos & inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis præberetur; quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere. Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait Apostolus, & numquam ad perfectam huius artis scientiam pervenientes. Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere de multis musicis argumentis, quæ adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quædam, quæ cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi; quæ enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si quæ ex his, quæ dicuntur, non valent intelligi, nec memoratu digna iudicavi, non curans de his, si quorumdam animus livescat invidia, dum quorumdam proficiat disciplina.

Enplicit prologus.

INCIPIUNT CAPITULA (1)

(1) Hoc capitulare in cæteris *MSS.* est omissum.

CAPUT I

QUID FACIAT, QUI SE AD DISCIPLINAM MUSICÆ ARTIS PARAT?

Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas sæpe meditetur, donec vi & natura vocum cognita, ignotos ut notos cantus suaviter canat. Sed quia voces, quæ huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur, quomodo eas ibidem ars naturam imitata discrevit, primitus videamus.

CAPUT II

QUÆ VEL QUALES SINT NOTAÆ VEL QUOT? (1)

Notæ autem in monochordo hæ sunt. In primis ponatur Γ græcum a modernis adiunctum. Sequuntur septem alphabeti litteræ graves, ideoque maioribus litteris insignitæ, hoc modo: *A B C D E F G.* Post has hæ eædem septem litteræ acutæ repetuntur, sed minoribus litteris describuntur, in quibus tamen inter *a* & ♮ aliam *b* ponimus, quam rotundam facimus; alteram vero quadravimus. Ita *a b* ♮ *c d e f g.* Addimus his eisdem lit-

---

(1) MS. ADMONT. *De numero & dimentione notarum.*

teris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo *b* similiter duplicamus, ita $\begin{smallmatrix} a\ b\ \natural\ c\ d \\ a\ b\ \natural\ c\ d \end{smallmatrix}$. Hæ litteræ a multis dicuntur superfluæ; nos autem maluimus abundare, quam deficere. Fiunt itaque simul omnes XXI, hoc modo: Γ *A B C D E F G*: *a b* ♮ *c d e f g*: $\begin{smallmatrix} a\ b\ \natural\ c\ d \\ a\ b\ \natural\ c\ d \end{smallmatrix}$. Quarum dispositio cum a doctoribus aut fuisset tacita, aut nimia obscuritate perplexa, adest nunc etiam pueris breviter ac plenissime explicata.

CAPUT III

DE DISPOSITIONE EARUM IN MONOCHORDO

Γ itaque inprimis affixa ab ea usque ad finem subiectum cordæ spatium per novem partire, & in termino primæ nonæ partis *A* litteram pone, a qua omnes antiqui fecere principium. Item ab *A* ad finem nona collecta parte, eodem modo *B* litteram iunge. Post hæc ad Γ revertens ad finem usque metire per *IIII*, & in primæ partis termino invenies *C*. Eademque divisione per *IIII* sicut cum Γ inventum est *C*, simili modo per ordinem cum *A* invenies *D*; cum *B* invenies *E*, & cum *C* invenies *F*, & cum *D* invenies *G*, & cum *E* invenies *a* acutum, & cum *F* invenies *b* rotundam. Quæ vero sequuntur, similium & earumdem omnes per ordinem medietates facile colliguntur, utputa ab *B* usque ad finem in medio spatio pone aliam ♮. Similiterque *C* signabit aliam *c*, & *D* aliam *d*, & *E* aliam *e*, & *F* aliam *f*, & *G* aliam *g*, & *a* aliam $\overset{a}{a}$, & *b* aliam $\overset{b}{b}$, & ♮ aliam $\overset{\natural}{\natural}$, & *c* aliam $\overset{c}{c}$, & *d* aliam $\overset{d}{d}$. Eodem modo posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis præceptum sua te auctoritate compesceret.

De multiplicibus diversisque divisionibus monochordi unam apposui, ut cum a multis ad unam intenderetur, sine scrupulo caperetur. Praesertim cum sit tantæ utilitatis, ut & intellecta vix obliviscatur. Alius dividendi modus sequitur, qui etsi minus

memoriæ adiungitur, eo tamen monochordum velociore celeritate componitur, hoc modo: cum primum a Γ ad finem passus novem, id est, particulas facies, primus passus terminabitur in *A*, secundus vacat: tertius in *D*, quartus vacat, quintus in *a*, sextus in *d*, septimus in $\overset{a}{a}$: reliqui vacant. Item cum ab *A* usque ad finem novenis passibus partiris, primus passus terminabitur in *B*, secundus vacat: tertius in *E*, quartus vacat: quintus in ♮, sextus in *e*, septimus in $\overset{\natural}{\natural}$: reliqui vacant. Item cum a Γ ad finem quaternis dividis, primus passus terminabitur in *C*, secundus in *G*, tertius in *g*, quartus finit. A *C* vero ad finem similiter quatuor passuum, primus terminabitur in *E*, secundus in *c*, tertius in $\overset{c}{c}$, quartus finit. Ab *F* vero quaternorum passuum primus terminabitur in *b* rotundum, secundus in *f*, tertius in *c* (1) A *b* vero rotunda quatuor passuum in secundo invenies $\overset{\natural}{\natural}$ reliqui vacant. Ab $\overset{a}{a}$ vero superacuta quatuor passuum, in primo invenies $\overset{d}{d}$: reliqui vacant. Et de dispositionibus hii duo regularum modi sufficiant, quorum superior quidem modus ad memorandum facillimus. Hic vero extat ad faciendum celerrimus. In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt.

CAPUT IV

QUIBUS SEX MODIS SIBI INVICEM VOCES IUNGANTUR

Dispositis itaque vocibus inter vocem & vocem, alias maius spatium cernitur, ut inter Γ & *A*, & inter *A* & *B*, alias mi-

(1) Mss. OTT. & ADM. A *b* item rotunda ad finem duorum passuum prior terminabit $\overset{b}{b}$, secundus finit. A *d* vero ad finem duorum similiter passuum, prior terminabit in $\overset{d}{d}$, secundus finit.

nus, ut inter *B* & *C* & reliq. Et maius quidem spatium tonus dicitur, minus vero semitonium, semis videlicet, id est, non plenus tonus. Item inter aliquam vocem & tertiam a se tum ditonus est, id est, duo toni, ut a C ad *E*, tum semiditonus, qui habet tantum tonum & semitonium, ut a *D* in *F*, & reliq. Diatessaron autem est, cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni, & unum semitonium, ut ab *A* ad *D*, & a *B* in *E*, & reliq. Diapente vero uno tono maior est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni, & unum semitonium, ut ab *A* in *E*, & a *C* in *G*, et reliq. Habes itaque sex vocum consonantias, id est, tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron, & diapente (1). [Quibus adhuc consonantiis duæ modorum species a nonnullis cantoribus superadduntur, hoc est, diapente cum semitonio: ut ab *C* ad *a*. Adiungitur etiam & diapason. Quae quia raro inveniuntur, a nobis minus inter *VI* annumerantur. Sed origo quidem diapason, quæ & qualis sit, qui studiosus perscrutatur, in sequentibus reperiet]. In nullo enim cantu aliis modis vox voci rite coniungitur, vel intendendo, vel remittendo. His adiunguntur septem, idest, diapason; quæ quia raro inveniuntur, minus inter alias annumerantur. Cumque tam paucis clausulis, teste Boetio, tota harmonia formetur, utillimum est, altæ eas memoriæ commendare, & donec plene in canendo sentiantur & cognoscantur, ab exercitio nunquam cessare, ut his clausulis veluti quibusdam clavibus canendi possis peritiam sagaciter, faciliusque possidere.

CAPUT V

DE DIAPASON. ET CUR TANTUM SEPTEM SINT NOTÆ

Diapason autem est, in qua diatessaron & diapente iunguntur; cum enim ab *A* in *D* sit diatessaron, & ab eadem *D* in *a* acutum sit diapente, ab *A* in alteram *a* diapason existit: eius

(1) Uncinis inclusa habentur in Msc. ADMONT & OTTOBUR.

vis est eamdem litteram in utroque habere latere, ut a *B* in ♮, a *C* in *c*, a *D* in *d*, & reliq. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis, perfectissimæque similitudinis utraque habetur & creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum & octavum eumdem diem dicamus, ita primas & octavas semper voces eodem charactere figuramus & dicimus, quia eas naturalis concordia consonare sentimus, ut *D* & *d*. Utraque enim tono & semitonio, & duobus tonis remittitur, & item tono & semitonio & duobis tonis intenditur. Unde & in canendo duo aut tres, aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eamdem quamlibet symphoniam incipiant & decantent, miraberis, te easdem voces diversis locis, sed minime diversas habere, eundemque cantum gravem & acutum & superacutum tamen univoce resonare hoc modo.

Superacutae.	g a a	a a	g a a	a a	♮ ♮	c c	♮ ♮	a a	g	a a	a a
Acutae.	G a.	a.	G a.	a.	♮	c	♮	a	G	a	a
Graves.	*Γ A.*	*A.*	*Γ A.*	*A.*	*B.*	*C*	*B.*	*A*	*Γ*	*A*	*A*
	Sum	mi	re	gis	ar	chan	ge	le	Mi	cha	el

Item si eandem antiphonam partim gravibus, partim acutis sonis cantaveris, aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas apparebit. Unde poeta verissime dixit; *septem discrimina vocum:* quia etsi plures sint vel fiant, non est aliarum adiectio, sed renovatio earumdem & repetitio. Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium & antiquos musicos septem litteris figuravimus, cum moderni quidam nimis incaute quatuor tantum signa posuerunt, quintum videlicet sonum eodem ubique charactere figurantes; cum indubitanter verum sit, quod quidam soni a suis quintis, ut *B* & *F* omnino discordent, nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum altera præter octavam perfecte concordat.

CAPUT VI

DE DIVISIONIBUS VOCUM ET INTERPRETATIONIBUS EARUM

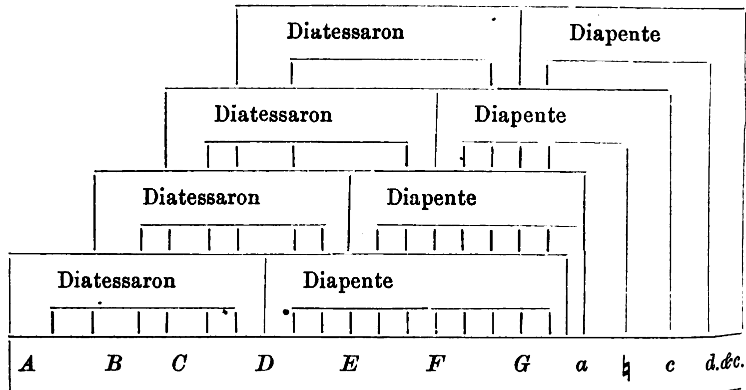
Ut autem de divisione monochordi in paucis multa perstringam, semper Diapason duobus ad finem æquis currit passibus. Diapente tribus, Diatessaron quatuor, tonus vero novem, qui quanto sunt passibus numerosiores, tanto sunt spatio breviores. Alias vero divisiones præter has quatuor invenire non poteris. Diapason autem interpretatur *de omnibus*, sive quod omnes habeat voces sub se, sive quia antiquitus citharæ octo per eam fiebant chordis. In hac quidem specie prima & gravior vox duo habet spatia, acuta vox unum, ut ab *A* ad *a*. Diapente dicitur *de quinque:* sunt enim in eius spatio voces quinque, ut a *D* in *a*. Sed gravis eius vox tria habet spatia, acuta duo. Diatessaron sonat *de quatuor;* nam & habet quatuor voces, & gravior eius vox quatuor habet spatia, acuta vero tria, ut a *D* in *G*. Has tres species symphonias, id est, suaves vocum copulationes memineris esse vocatas, quia in diapason diversæ voces unum sonant. Diapente vero & Diatessaron diaphoniæ, id est, organi iura possident, & voces utcumque similes reddunt. Tonus autem ab intonando, id est, a sonando nomen accepit, qui maiori voci novem, minori vero octo passus constituit: semitonium autem & ditonus, etsi voces in canendo coniungunt, divisionem tamen nullam in monochordo recipiunt.

CAPUT VII

DE MODIS QUATUOR ET AFFINITATIBUS VOCUM

Cum autem septem sint voces, quia, ut diximus, aliæ, id est, octavæ voces sunt eædem, septenas sufficit explicare, quæ diversorum modorum, & diversarum sunt qualitatum. Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur, & tono & semi-

tonio, & duobus tonis intenditur, ut *A* & *D*. Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa, semitonio & duobus tonis intenditur, ut *B* & *E*. Tertius est modus, qui semitonio & duobus tonis descendit, duobus vero tonis & semitonio ascendit, ut *C* & *F*. Quartus vero tono deponitur, surgit autem per duos tonos & semitonium, ut (1) *G*. Et nota, quod se per ordinem sequuntur, ut primus in *A*, secundus in *B*, tertius in *C*. Item primus in *D*, secundus in *E*, tertius in *F*, quartus in *G*. Itemque nota has vocum affinitates per diatessaron & diapente costructas: *A* enim ad *D*, & *B* ad *E*, & *C* ad *F*, & *D* ad *G*, a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur hoc modo:



CAPUT VIII

DE ALIIS AFFINITATIBUS VOCUM, ET *b* ET ♮.

Si quæ aliæ sunt affinitates, eas quoque similiter diatessaron & diapente fecerunt. Nam cum diapason in se diatessaron & diapente habeat, & easdem litteras in utroque latere contineat, semper in medio eius spatio aliqua est littera, quæ ad utrumque

(1) Lege: ut D. & G. ex seqq.

diapason latus ita convenit, ut cui litteræ a gravibus diatessaron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat, ut in superiori figura notatur, & cui a gravibus diapente contulit, eidem a superioribus diatessaron dabit, ut *A E*. *A* enim & *E* in depositione concordant, quæ utraque duobus tonis semitonioque conficitur. Itemque *G* cum ad *C* & *D* per easdem species resonet, unius depositionem alteriusque elevationem sumpsit. Nam & *C* & *G* duobus tonis pariter & semitonio surgunt, & *D* & *G* tono & semitonio pariter inflectuntur, *b* vero rotundum, quia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum *F* habet concordiam, & ideo additum est, quia *F*. cum quarta a se ♮ tritono differente nequibat habere concordiam: utramque autem *b* ♮ in eadem neuma non iungas. In eodem vero cantu maxime *b* molli utimur, in quo *F f* amplius continuatur gravis vel acuta, ubi & quamdam confusionem & trasformationem videtur facere, ut *G* sonet protum, *a* deuterum, cum ipsa *b* mollis sonet tritum; unde eius a multis nec mentio facta est. Alterum vero ♮ in commune placuit habere. Quod si ipsam *b* mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro *F G a* & ipsa *b* habeas *G a* ♮ *c*, aut si talis est neuma, quæ post *D E F* in elevatione vult duos tonos & semitonium, quod ipsa *b* mollis facit, aut quæ post *D E F* in depositione vult duos tonos; pro *D E F* assume *a* ♮ *c*, quæ eiusdem sunt modi, & prædictas elevationes & depositiones regulariter habent. Huiusmodi enim elevationes & depositiones inter *D E F*, & *a* ♮ c clare discernens confusionem maxime contrariam tollit.

De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum similitudo in diversis rebus conquiritur, tantum ipsa diversitas, per quam mens confusa diutius potuit laborare, minuitur; semper enim adunata divisis facilius capiuntur. Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus *C D E*. Distinctiones autem dico eas, quæ a plerisque differentiæ vocantur, hoc est « *seculorum amen.* » Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat seu separet plagas ab autentis; cæterum abusive dicitur. Ergo omnes voces aliæ cum his aliquam habent concordiam, seu in depositione seu in elevatione; nullæ

vero in utroque se exhibent similes cum aliis, nisi in diapason. Sed horum similitudinem omnium in hac figura, quam subiecimus, quisquis requisierit, reperire poterit.

c d e c d e c d e

Diatessaron in elevatione

Diapason in elevatione

Diapason in depositione

in depositione Diapente similis

F G a ♮ *F G a*

in depositione Diatessaron similis

Diapente similis in elevatione

C D E C D E C D E

CAPUT IX

DE SIMILITUDINE VOCUM IN CANTU QUARUM DIAPASON SOLA PERFECTA EST

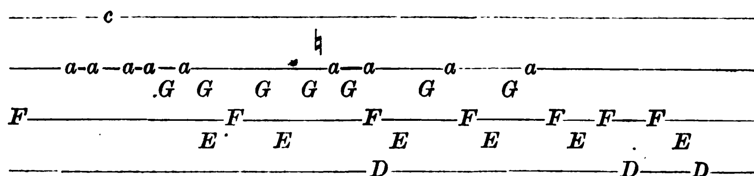
Supradictæ voces, prout similes sunt, utpote aliæ in elevatione, ut *C* & *G*, *D* & *a*, aliæ in depositione, ut *a* & *E*, *G* & *D*, aliæ in utroque, ut *C* & *G*, *E* & ♮, ita similes faciunt neumas, adeo, ut unius cognitio pandat tibi alteram, in quibus vero nulla similitudo monstrata est, vel quæ diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit: quod si

compellas recipere, trasformabis; utputa si quis vellet antiphonam, cuius principium est in *D*, in *E* vel in *F*, quæ sunt alterius modi voces, incipere, mox auditu perciperet, quanta diversitatis trasformatio fieret. In *D* vero & *a*, quæ unius sunt modi, sæpissime possumus eumdem cantum incipere vel finire: sæpissime autem dixi, & non semper, quia similitudo, nisi in diapason, perfecta non est. Ubi enim diversa est tonorum semitoniorumque positio, fiat necesse est & neumarum. In prædictis namque vocibus, & quæ unius modi dicuntur, dissimilitudines inveniuntur; *D* enim deponitur tono, *a* vero ditono; sic & in reliquis.

CAPUT X

DE MODIS ET FALSI MELI AGNITIONE ET CORRECTIONE

Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt naturali ab invicem diversitate disiuncti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut recipiat numquam; dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepit; cum aut de bene dimensis vocibus parum quid gravantes demunt, vel adiiciunt intendentes; quod pravæ voces hominum faciunt, cum aut prædictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertunt, aut in loco, qui vocem non recipit, inchoant, vel quasdam faciunt subductiones in trito, quæ dieses appellantur, cum non oporteat eas in usum admittere, nisi supervenientibus certis locis. Quod ut facile pateat, proponimus exemplum:



Desiderium.

In nullo enim sono valet fieri, excepto tertio & sexto; nam etsi reperiatur in alio, penitus emendanda est; non solum autem ipsa, sed & radix, ex qua inutiliter processit, eradicanda est.

Notandum quod, quia *a* a quibusdam semitonii loco admittitur, ideo harmoniam in modum plaustri vergentis per petrosam semitam conficiunt. Ideo autem plus quam omnium artium musicæ sunt regulæ dissolutæ, quia, dum nusquam aliqui potuerunt se ad semitam admittere, imo dum pleni fluminis (*f.* instar) cui dum non sufficit proprius alveus, per compita diffunditur; ita ipsi omni loco, quo semitonia accreverunt, aliam semitam elegerunt, scilicet metuentes arctum ingredi specum, ne magnitudo, qua præcellunt, corporis arctetur, aut minori latitudine aut brevioris altitudine tegminis. Ubi autem non quærunt (*f.* queunt) penitus effugere, diesi usi sunt, imitantes nimirum illos, qui, dum metuunt vim algoris, vim faciunt impingentes semel ante os camini.

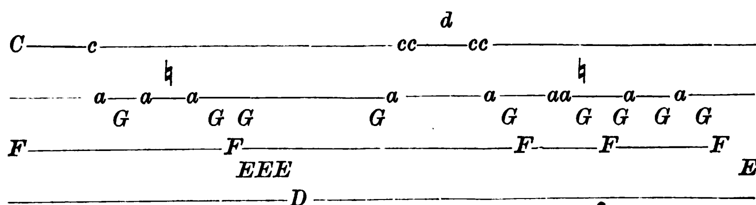
Igitur hæc diesis, quæ, sicut supra diximus, locum semitonii sumit, nusquam sumenda est, nisi isto modo, cum tritus canitur, & tetrardus producendus est in proto, iterumque deponendus est in semetipso, vel in eodem trito, vel etiam magis infimo. Tunc tritus, qui præest tetrardo, protove, subducendus est modicum; quæ subductio appellatur diesis & medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni. Metitu autem hoc modo. Cum a *G* ad finem feceris novem passus, reperisque *a* tunc ab *a* ad finem partire per septem, & in termino primæ partis reperis primam diesim, inter ♮ & c. Mox secundus & tertius passus erunt vacui, quartus vero tertii diesis obtinebit locum, qui similiter erit inter $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ & $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$. Modo simili *a d* passus fiant totidem ad finem moxque secundæ patebit locus, supradicto ordine, quæ erit inter *e*, & *f*. Tunc revertens ad primam diesim, divide ad finem per quatuor, & primus item passus terminabit inter *e* & *f* secundus inter $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ & $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$ reliqui vacant. Admonemus vero lectorem, ne existimet nos desipere, eoquod primo omisimus ista scribere. Nos enim paratos habebit, post finem operis ex istis respondere sibi; nunc ad cœpta revertamur.

Sunt etiam nonnulli, qui, ubi debuerant semiditonum admittere, apponunt tonum. Quod ut exemplo pateat, in Communione « *diffusa est gratia* » multi propterea, quod erat incipiendum in *F* uno tono deponunt, cum ante *F* tonus non sit: sicque sit, ut ubicumque occurrit semitonium, ponant illum sub *F*, quod nullo modo fieri potest, & ideo finis communionis eiusdem ibidem veniat, ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiæ esse debet, quo loco vel modo quamlibet neumam incipiat, ut eam vel suo modo restituat, vel si motione opus est, ad affines voces inquirat. Hos autem modos vel tropos græce nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum.

CAPUT XI

QUÆ VOX, ET QUARE IN CANTU OBTINEAT PRINCIPATUM

Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus & modis fiat, vox tamen, quæ cantum terminat, obtinet principatum; ea enim & diutius & morosius sonat. Et præmissæ voces, quæ tantum exercitatis patent, ita ad eam adaptantur, ut mirum in modum quamdam ab ea coloris faciem ducere videantur. Per supradictas nempe sex consonantias voci, quæ neumam terminat, reliquæ voces concordare debent. Voci vero, quæ cantum terminat, principatum eius, cunctarumque distinctionum fines, vel etiam principia, opus est adhærere. Excipitur: *Tribus miraculis*, quia cum cantus in *E* terminat sæpe in c qui ab ea diapente & semitonium distat, principium facit in hac antiphona:



Tertia dies est, quod haec facta sunt.

Præterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem, cuiusmodi sit, ignoramus; quia utrum toni vel semitonia reliquæve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimæ vocis modum ex præteritis aperte agnoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras, finito autem, quid præcesserit, vides. Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psalmum, aut aliquid velis subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare, non ad primæ vel aliarum adeo inspectionem redire.

Additur qnoque & illud, quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittant. Nec mirum est, regulas musicam sumere a finali voce, cum & in Grammaticæ partibus artis pene ubique vim sensus in ultimis litteris vel syllabis per casus, numeros, personas, temporaque discernimus. Igitur quia & omnis laus in fine canitur, iure dicimus, quod omnis cantus ei sit modo subiectus, & ab eo modo regulam sumat, qui ultimus sonat. A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu iusta est depositio, & usque ad octavas elevatio, licet contra hanc regulam sæpe fiat, cum ad nonam, decimamve vel undecimam progrediamur. Unde & finales voces statuerunt *D, E, F, G,* quia his primum prœdictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodaverit habent; enim hæc deorsum unum tetrachordum gravium, sursum vero duo acutarum.

CAPUT XII

DE DIVISIONE QUATUOR MODORUM IN OCTO

Interea cum cantus unius modi, utpote proti, ad comparationem finis tum sint graves & plani, tum acuti & alti, versus & psalmi, & siquid, ut diximus, fini aptandum erat, uno eodemque modo prolatum, diversis aptari non poterat. Quod enim subiungebatur, si erat grave, cum acutis non conveniebat, si erat acutum, a gravibus discordabat. Consilium itaque fuit, ut quisque modus partiretur in duos, id est, acutum & gravem, distributisque regulis acuta cum acutis, & gravia conve-

mirent gravibus, & acutus quisque modus diceretur authenticus, id est, auctoralis & princeps; gravis autem plaga vocaretur, id est, lateralis & minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum minor me est, cæterum si esset maior, ego aptius dicerer stare ad latus eius. Cum ergo dicatur authentus protus & plagis proti, similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quatuor divisi, in cantibus facti sunt octo. Abusio autem tradit latinis dicere pro authento proto & plagis proti primus & secundus, pro authento deutero & plagis deuteri tertius & quartus, pro authento triti & plagis triti quintus & sextus, pro authento tetrardo & plagis tetrardi septimus & octavus.

CAPUT XIII

DE OCTO MODORUM AGNITIONE, ACUMINE ET GRAVITATE

Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis, & octo formæ beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus vocibus & qualitatibus variatur. Ad quos in cantibus discernendos etiam quædam neumæ inventæ sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus, sicut sæpe ex aptitudine corporis, quæ cuius sit tunica reperimus, ut:

Dac a aGFE G FE DD CFGaGaGFEFGaGFEFED
Primum quærite regnum Dei

Mox enim ut cum fine alicuius antiphonæ hanc neumam bene viderimus convenire, quod authenti proti sit, non est opus dubitare; sic & de reliquis.

Ad hoc etiam cognoscendum plurimum valent & versus nocturnalium responsoriorum, & psalmi officiorum, & omnia, quæ in modorum formulis præscribuntur, quas qui non novit, mirum est, si quam partem horum, quæ dicuntur, intelligit. Ibi enim in formis prævidetur, quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius sæpiusve incipiantur, & in quibus minime id fiat: ut in plagis quidem minime licet vel principia vel fines

distinctionum ad quintas intendere, cum & ad quartas perraro soleat evenire (1). In authentis vero, præter deuterum, eadem principia & fines distinctionum minime licet ad sextas intendere, plagæ vero proti vel triti ad tertias intendunt; & plagæ deuteri & tetrardi ad quartas intendunt.

Memineris præterea, quod sicut usualium cantuum attestatione perhibetur, authenti vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus authentus tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem videtur. Ascendunt autem authenti usque ad octavam & nonam, vel etiam decimam. Plagæ vero ad quintas remittuntur & intenduntur. Sed intensioni sexta vel septima auctoritate tribuitur, sicut in authentis nona & decima. Plagæ vero proti, deuteri, & triti aliquando in *a* ♮ *c* acutas necessario fininuntur.

Supradictæ autem regulæ permaxime caventur in antiphonis et responsoriis, quorum cantus ut psalmis & versibus coaptentur, oportet, communibus regulis fulciantur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur gravitas & acumen, ut non possit adverti, cui magis, id est, authento an plagæ conferantur. Præterea & in ignotorum cantuum inquisitione, prædictarum neumarum & subjunctionum appositione plurimum adiuvamur, cum talium aptitudine soni cuiusqne proprietatem per vim tropicam intuemur. Est autem tropus species cantionis, qui & modus dictus est, et adhuc dicendum est de eo.

CAPUT XIV

DE TROPIS, ET VIRTUTE MUSICÆ

Horum quidam troporum exercitati usu ita proprietates & discretas facies, ut ita dicam, extemplo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest & dicere: hic Græcus est, ille Hispanus, hic Latinus & ille Teutonicus, iste vero Gallus: atque ita diver-

(1) Videtur legendum: *soleant pervenire.*

sitas troporum diversitati mentium coaptatur, ut unus authenti deuteri fractis saltibus delectetur; alius plagæ triti eligat voluptatem; uni garrulitas tetrardi autenti magis placet; alter eiusdem plagæ suavitatem probat; sic & de reliquis.

Nec mirum, si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestram corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est quod sicut qnibusdam, coloribus et odoribus, vel etiam colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur. Ita quondam, ut legitur, quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insania revocatus. Et item alius quidam citharæ suavitate in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellæ quæreret effringere dementatus: moxque citharædo mutante modum voluptatis pœnitentia ductum recessisse confusum. Item & David Saul dæmonium cithara mitigabat & dæmonicam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat. Quæ tamen vis solum divinæ sapientiæ ad plenum patet. Nos vero quæ in ænigmate ab inde percepimus, in divinis laudibus utamur. Sed quia de huius artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene modulandum rebus opus sit, videamus.

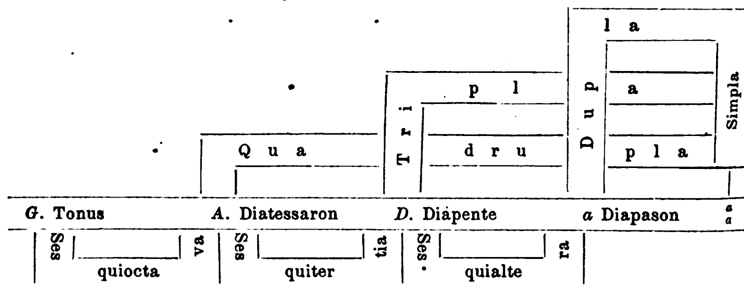
CAPUT XV

DE COMMODA COMPONENDA MODULATIONE

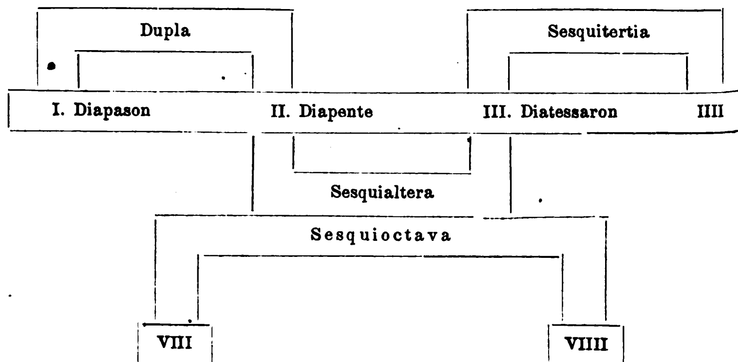
Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ & syllabæ, partes, & pedes, ac versus; ita & in harmonia sunt phthongi, id est, soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ; *Neuman,* id est, partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est, congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse & notanda & exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor vero, id est, mora ultimæ vocis, qui in syllaba quantuluscumque est amplior in

parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit, sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, & aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litteræ virgula plana apposita significat: ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumæ alterutrum conferantur, atque respondeat, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.

DE COLLACTIONE PROPORTIONUM



DE CONSTRUENDO CANTU



Proponatque sibi Musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut Metricus, quibus pedibus faciat versum; nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat (1). Quam rationabilitatem etsi sæpe non comprehendamus, rationale tamen creditur id, quod mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc & huiusmodi melius colloquendo quam conscribendo mostrantur.

Oportet ergo, ut more versuum distinctionem æquales sint, & aliquotiens eædem repertitæ, aut aliqua vel parva mutatione variatæ, & cum (2) plures fuerint duplicatæ, habentes partes non nimis diversas, & quæ aliquotiens eædem trasformentur per modos, aut similes intensæ & remissæ inveniantur. Item ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, redeat, ac per eadem vestigia recurrat. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut sit, cum in puteo nos cum imagine nostra contra speculamur. Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hæ vel omnes neumæ, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis & acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est, finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, & eadem aliquando vox, quæ terminat neumas omnes, vel plures distinctiones finiat, aliquando & incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui hæc minus abservant, in quibus non est curæ, si aliæ maiores, aliæ minores partes & distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.

Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est ne superfluæ continuentur neumæ dissyllabæ sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyl-

(1) OTT., misceri permittit.

(2) AL., perpulcre fuerint.

labarum. Sicut enim Lirici pœtæ nunc hos nunc alios adiunxere pedes, ita & qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas; rationabilis vero discretio est, si ita sit neumarum & distinctionum moderata varietas, ut tamen neumæ neumis & distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii. Non autem parva similitudo est metris & cantibus, cum & neumæ loco sint pedum, & distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret, & distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes, & multa alia, ut elevatio, & positio tum ipsa sibi, tum altera alteri similis vel dissimilis præponatur, supponatur, apponatur, interponatur, alias coniunctim, alias divise, alias commixtim ad hunc modum. Item ut in unum terminentur partes & distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia (1) obscœnitatem parit, quod tamen raro opus erit curare. Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumæ, in tranquillis rebus jucundæ, in prosperis exultantes, et reliquæ. Item sæpe vocibus gravem & acutum accentum superponimus, quia sæpe ut maiori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus: adeo ut eiusdem sæpe vocis repetitio, elevatio vel depositio esse videatur. Item ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant. Spissim autem & rare, prout oportet, notæ compositæ huius sæpe rei poterunt indicium dare. Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando superponimus hoc modo:

G DE Ga a G.
Ad te le va vi.

---

(1) *f.* absonitatem.

Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens nihil nocet, sæpe autem magis placet. Et omnia, quæ diximus, nec nimis raro, nec nimis continue facias, sed cum discretione.

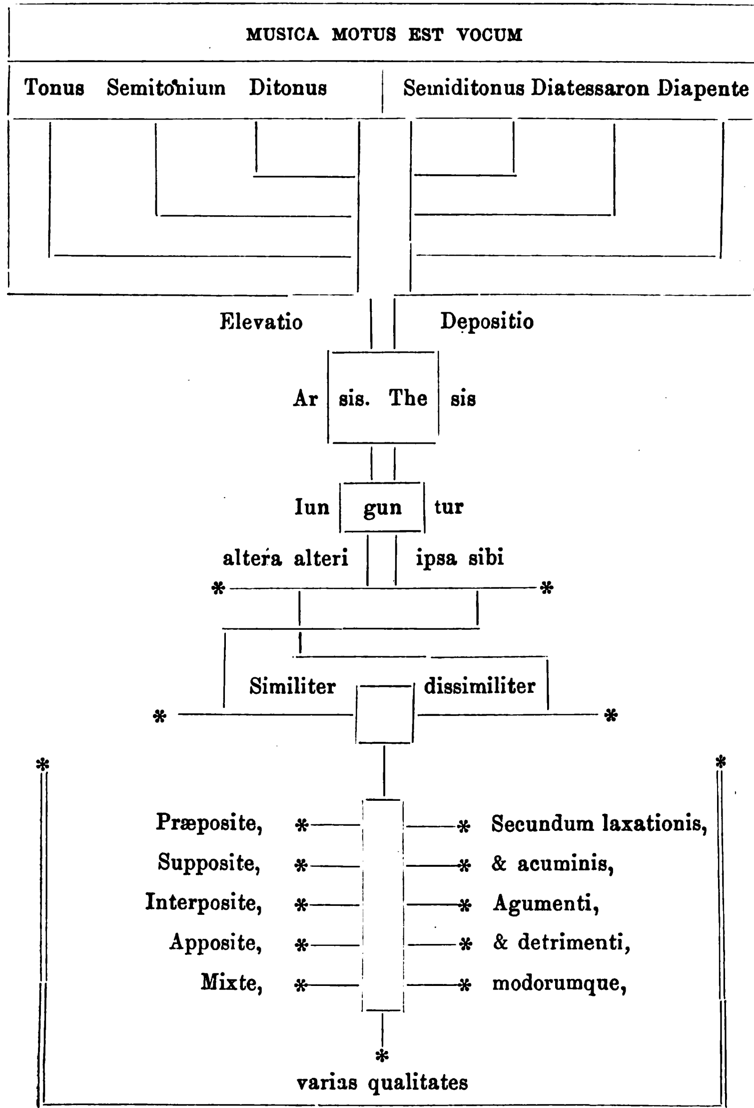
CAPUT XVI

DE MULTIPLICI VARIETATE SONORUM ET NEUMARUM

Illud vero non debet mirum videri, cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus, quæ voces non nisi sex modis, ut diximus, sibi iungantur tam per elevationem quam per depositionem; cum & de paucis litteris, etsi non perplures, conficiantur syllabæ, poterit enim colligi numerus syllabarum; infinita tamen partium pluralitas concrevit ex syllabis, & in metris de paucis pedibus quam plura fiunt genera metrorum, & unius generis metrum plurimis varietatibus invenitur diversum, ut hexametrum; quod quomodo fiat, videant grammatici, quoniam illud dicere alterius est negotii. Nos, si possumus, videamus, quibus modis distantes ab invicem neumas constituere valeamus.

Igitur motus vocum, qui sex modis consonanter fieri dictus est, sit arsi & thesi, id est, elevatione & depositione: quorum gemino motu, id est, arsis & thesis, omnis neuma formatur, præter repercussas aut simplices. Deinde arsis & thesis tum sibimet iunguntur, ut arsis arsi, thesis thesi, tum altera alteri, ut arsis thesi, & thesis arsi coniungitur, ipsaque coniunctio tum sit ex similibus, tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex prædictis motibus, id est, tonis, semitoniis, ditonis et cæteris alius alio plures paucioresve habeat voces, aut magis coniunctas vel disiunctas dissimiliter, deinde vel similiter facta coniunctione motus motui tum erit præpositus, id est, in superioribus positus, tum suppositus, tum appositus, id est, cum in eadem voce unius motus finis erit, alteriusque principium; tum interpositus, id est, quando unus motus infra alium positus & minus est gravis & minus acutus; tum commixtus, id est, partim interpositus partimque suppositus, aut præpositus, aut appositus, rursusque hæ positiones dirimi possunt secundum laxationis & acuminis, augmenti & detrimenti, mo-

dorum quoque varias qualitates. Neumæ quoque per eosdem modos arsis & thesis poterunt variari, & distinctiones aliquando. Qua de re & descriptionem subiecimus, quo facilior per oculos via sit.



CAPUT XVII

QUOD AD CANTUM REDIGITUR OMNE, QUOD SCRIBITUR

His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum, utillimum usui, licet hactenus inauditum. Quo cum omnium omnino melorum causa claruerit, poteris tuo usui adhibere, quæ probaveris commoda, & nihilominus respuere, quæ videbuntur obscœna (1). Perpende igitur, quia sicut omne, quod dicitur, scribitur, ita ad cantum redigitur omne, quod scribitur. Canitur ergo omne, quod dicitur, scriptura autem litteris figuratur. Sed ne in longum regula nostra producatur, *sex his de* (2) litteris quinque tantum vocales sumamus, sine quibus nulla alia littera, sed nec syllaba sonare probatur, earumque permaxime causa conficitur, quotiescumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persæpe videmus consonos & sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticæ admireris. Cui si musica responsione simili iungatur, duplici modulatione delecteris.

Has itaque quinque vocales sumamus, forsitan cum tantum concordiæ tribuunt verbis, non minus cantilenæ præstabunt & neumis. Supponantur itaque per ordinem litteris monchordi, et quia quinque tantum sunt, tamdiu repetantur, donec unicuique sono sua subscribatur vocalis, hoc modo:

		a b ♮ c d.
Γ *A B C D E F G.*	*a b ♮ c d e f g.*	*a b ♮ c d.*
a e i o u. a e i	*o u. a e i o u.*	*a e i o*

In qua descriptione id modo perpende, quia cum his quinque litteris omnis locutio moveatur, moveri quoque & quinque voces ad se invicem, ut diximus, non negetur. Quod cum ita sit, sumamus modo aliquam locutionem, eiusque syllabas illis

(1) *f.* absona.
(2) Melius, *ex iisdem litteris.*

sonis adhibitis decantemus, quas earumdem syllabarum vocales subscriptæ monstraverint, hoc modo.

					G G G			
G.	*u*				*rum-tu—rum*			
			F	*F*	*F*	*F*	*F*	
F.	*o*		*Io*	*to*	*o*	*co*	*o*	
				E		*E*	*E*	
E.	*i*			*ri*		*pi*	*dig*	
		D	*D D*			*D D*	*D*	*D D*
D.	*e*	*te*	*nes-me*			*neque*	*ne*	*nere*
		C	*C*			*C*	*C*	
C.	*a*	*Sanc*	*han*			*as*	*ca*	

C D	*F C D*	*D E F G*	*G F G*	*F E C*	*D D F*	*E D*	*C D D*
Sancte	*Joannes*	*meritorum*	*tuorum*	*copias*	*nequeo*	*digne*	*canere*

Quod itaque de hac oratione factum est, & de omnibus posse fieri nulli dubium est. Sed ne gravis tibi imponatur necessitas, quia ad hunc modum vix cuilibet symphoniæ quinque accidunt voces, & ipsas quinque transgredi sæpe ad votum non suppetat, ut tibi paullo liberius liceat evagari, alium item versum subiungo vocalium, sed ita sit diversus, ut a tertio loco prioris incipiat hoc modo:

		a b ♮ c d.
Γ *A B C D E F G.*	*a b ♮ c d e f g.*	*a b ♮ c d.*
a e i o u. a e i	*o u. a e i. o u.*	*a e i o*
o u. a e i o u. a	*e i o u. a e i*	*o u. a e..*

Ubi cum duobus ubique subsonis, in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono & una subsit, & altera satis tibi liberior facultas accedit, & productiori & contractiori pro libitu motu variare & incedere. Unde & hoc nunc videamus, qualem symphoniam huic rhythmo suæ vocales attulerint.

e.	*i a*	*vi-*
d.	*e u*	*net,—sum—ven*
c.	*a o*	*ror—so — fo—do-con—va-ta*
♮.	*u i*	*li—in—ni*
a.	*o e*	*fre-temperet,-ne-hor—te-ne-tes*
G.	*i a*	*Linguam—nans—tis—gat,—riat.*
F.	*e u*	*re—hau*

G G F a G a a a a ♮ G ♮ c ♮ c d
Linguam refrenans temperet, ne litis horror insonet

e d c d c c a G a c ♮ c a F G G
visum sovendo contegat, ne vanitates hauriat

In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus. Cum itaque suis tantum vocalibus quidam cantus quamdam aptam sibi vindicet adeo cantilenam, non est dubium, quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum, sibique aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium contrahas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod accuratum opus efficias.

Illud præterea scire te volo, quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis usitatur, eo magis coloratur, & quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium, quod huic displicet, ab alio amplectitur, & hunc oblectat consona, ille magis probat diversa; iste continuationem & mollitiem secundum suæ mentis lasciviam quærit; ille, utpote gravis, sobriis cantibus demulcetur. Alius vero ut amens in compositis & in anfractis vexationibus pascitur, & unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem secundum suæ mentis insitam qualitatem probat. Quæ omnia si dictis argumentis assiduo exercitio inhæseris, ignorare non poteris. Immo & argumentis utendum est, donec ex parte cognoscimus, ut ad plenitudinem scientiæ perveniamus. Sed quia hæc in longum prosequi proposita brevitas non exposcit, præsertim cum ex his perplura valeant colligi, de canendo ista sufficiant. Iam nunc diaphoniæ præcepta exequamur breviter.

CAPUT XVIII

DE DIAPHONIA, ID EST, ORGANI PRÆCEPTO

Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctæ ab invicem voces & concorditer dissonant, & dissonantes concordant. Qua quidem ita utuntur, ut

canenti semper chorda quarta succedat, ut *A* ad *D*, ubi si organum per acutum *a* duplices, ut sit *D a* resonabit *A* ad *D* diatessaron, ad *a* diapason, *D* vero ad utramque *A a* diatessaron & diapente, *a* acutum ad graviores diapente & diapason. Et quia hæ tres species ad tantam organi societatem se permiscent ac suavitate, ut similitudinem vocum fecisse superius sunt monstratæ symphoniæ, ideo apte vocum copulationes dicuntur, cum symphonia de cantu omni dicatur. Dictæ autem diaphoniæ hoc est exemplum:

Diapason *c d e c d e d c c c ♮ a g c d e d dc.*
Diapente *FGa FGa GFFF EDCFG aGGF.*

Misere mei Deus.

Diatessaron *C D E C D E D C C C B A* Γ *C DEDDC.*

Hæc autem figura aperte emendata continet præcedentes voces huius antiphonæ *Miserere mei Deus,* subsequentes organizando per diatessaron, quod vulgariter dicitur organum (1) supra voce, id est, sub his, præcedentes acutas voces retinet organizantes per diapente, quod organum dicitur supra vocem. Hæc autem antiphona de trito tono, id est sexto est, & deponitur in ea organum usque ad *C* gravem, ad quam organum nonnumquam descendit. Sicut enim graves descendunt voces, sic ascendunt acutæ. Potes & cantum cum organo & organum cum cantu, quantum libuerit, duplicare per diapason; ubicumque enim eius concordia fuerit, dicta symphoniarum aptatio non cessabit.

Cum itaque iam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum, more, quo nos utimur, explicemus. Superior nempe diaphoniæ modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium & diapente non admittimus; tonum vero & ditonum & semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonum in his infimatum, diatessaron vero obtinet principatum.

(1) Melius: *sub.*

His itaque quatuor concordiis diaphoniæ cantum (1) subsequitur; troporum vero alii apti, alii aptiores, alii aptissimi existunt. Apti sunt, qui per solam diatessaron quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in *B.* & *E:* aptiores sunt, qui non solum quartis, sed tertiis & secundis per tonum & semiditonum, licet raro, respondent, ut protus in *A.* & *D.* Aptissimi vero, qui sæpissime suaviusque id faciunt, ut tetrardus & tritus in *C. F. G.* Hæ enim tono & ditono & diatessaron obsequuntur; quorum a trito, in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit, subsecutor tamen nunquam debet descendere, nisi illo inferiores voces cantor admiserit. A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. Cum vero cantor inferiores voces admiserit congruo loco, & per diatessaron organum deponatur, moxque ut illa distinctionum gravitas ita deseritur, ut repeti non speretur, quem prius habuerat locum subsecutor repetat, ut finali voci, si in se devenerit, commaneat, & si super se est, vicino decenter occurrat, qui occursus tono melius sit, ditono non adeo, semiditonoque numquam. Ad diatessaron vero vix sit occursus, cum gravis magis placet illo loco succentus. Quod tamen ne in ultima distinctione symphoniæ eveniat, est cavendum. Sæpe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito; tunc vero opus est, ut in inferioribus distinctionem cantor non faciat, sed discurrentibus cum celeritate vocibus præstolanti trito redeundo subveniat, & suum & illius facta in superioribus distinctione repellat. Item cum occursus sit tono, diutinus sit tenor finis, ut ei partim subsequatur, & partim concinatur. Cum vero ditonus diuturnior, ut sæpe per intermissam vocem, dum vel parva sit obsecutio, etiam toni non desit occursio. Quod quia sit, tunc harmonia finitur deutero: etsi cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare, subsequentibus subsequi, finique per tonum decenter occurrere. Item cum plus diatessaron seiungi non liceat,

(1) Lege: *cantus.*

opus est, cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet *C.* sequatur *F:* & *D.* sequatur *G.* & *E.* sequatur *a.* & reliqua. Denique præter ♮ quadratam singulis vocibus diatessaron subest, unde in quibus distinctionibus illa fuerit, *G.* vim organi possidebit. Quod tum sit, si aut cantus ad *F.* descendat, aut subsequitur, aut in *G.* distinctionem faciat, ad *G.* & *a.* congruis locis *F.* subsequitur si in *G.* vero cantus non terminet, *F.* cum cantu vim organi admittit. Cum vero *b.* mollis versatur in cantu, *F.* organalis erit. Cum ergo tritus adeo diaphoniæ obtineat principatum, ut aptissimum supra cæteros obtineat locum, videmus a Gregorio non immerito plus cæteris vocibus adamatum. Etenim multa melorum principia, & plurimas repercussiones dedit, ut sæpe, si de eius cantu triti *E.* & *c* subtrahatur, prope medietatem tulisse videaris. Diaphoniæ præcepta data sunt, quæ si exemplis probes, perfecte cognosces.

CAPUT XIX

DICTÆ DIAPHONIÆ PER EXEMPLA PROBATIO

Igitur a trito non deponimus organum, sive in eo, sive in sequentibus finiatur, hoc modo:

F	*F*	*G*	*G*	*F*	*F*	*D*	*E*	*F*	*E*	*D*	*C*
Ip	*si*		*so*			*li*					
C	*C*	*D*	*D*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*

Ecce finis distinctionis in trito *C.* a quo non deponimus organum, quia non habet sub se tonum vel ditonum, quibus

sit occursus, sed habet semiditonum, per quem non sit occursus:

F G G a GGF
ser vo fi dem
C D D E DDC.

Ecce alia distinctio in trito *F.* in quo & quartis a se vocibus per diatessaron subsequimur, & diatessaron succentus plusquam occursus placet:

F F ED F GF
Ipsi me to ta
C C CC C DC.

Ecce alia eiusdem modi triti in *F.*

F F F F EG F E D D D
De vo ti o ne com mit to
C C C C CD CC CC D

Ecce alia distinctio in proto *D.* in qua & toni occursus ad finem patet:

C D C F F F FDE
Item: *Homo erat in Hierusalem.* aut ita
C C C C C C CDE
F FEDE
Hierusalem
D DDDE.

Ecce distinctio in deutero *E.* in qua ditoni occursus vel simplex vel intermissus placet:

C F F D F CD D CDF E C ED
Veni ad docendum nos viam prudentiæ
C C C C C CC A CCC C C CD

Distinctio in proto *A.* In hac distinctione in inferiore trito *C,* qui fini proxime subest *D,* voces admissæ sunt, & locus prior finita gravitate repetitus est, ubi diximus *viam prudentiæ.* Et in hac similiter:

F Ga aFGF F G a G FDF EDCFGGGF
Sexta hora sedit super puteum.
C DE ECDC C D E D C C C FFFFFFFF

Ecce ut ascendit organum, ne in ultima distinctione succineret cavens:

F FG GFF DD CF GaG F G FFEDC
Sexta hora se dit super puteum
F FFF FFFF FF FF FFF F F FFFFF

Eccc quomodo admittente cantore graviores voces organum suspensum tenemus in trito:

cc d d c a c b c a G F GG
Victor ascendit cœlos unde descendet
GG a a G G G G G F FF FG

Ecce ut ad *G*. & *a* in fine subsequitur *F*.

Item in plagali trito invenies usurpatum, ut ad *C* & *d* ita ♮ subsequatur, sicut ad *G* & ad *a* sequitur *F*. hoc modo:

e c d d e dcd d c
Ve ni te ad ore mus
c c c c c ccb ♮ c

CAPUT XX

QUOMODO MUSICA EX MALLEORUM SONITU SIT INVENTA

De origine autem musicæ artis, quia rudem lectorem vidimus, in primis tacuimus, quam iam exercitato, magisque scienti tribuimus. Erant antiquitus instrumenta incerta, & canentium multitudo, sed cæca: nullus enim hominum vocum differentias & symphoniæ discretionem poterat aliqua argumentatione colligere; neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi tandem bonitas divina, quod sequitur, suo nuto disponeret.

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam, in qua super unam incudem quinque mallei feriebant: quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit, primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos; quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque, qui dissonus erat a

cæteris, alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportione & collatione musicæ versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quatuor malleis, quae est modo in quatuor litteris *ADEa*. Denique si *A*. gravis habet XII & *a* acuta VI. tenet se acuta *a*. cum *A*. gravi proportione, quæ est in arithmetica dupla, in musica autem diapason consonantia. *D* vero gravis, quæ est VIIII, cum *E*. gravi quod est VIII tenet se proportione, quæ est in arithmetica sesquioctava, id est, epogdous, in musica autem tonus consonantia. Item *a*. acuta cum *E*. gravi, sicut *D*. gravis cum *A*, gravi, tenet se proportione, quæ est in arithmetica sesquitertia, in musica vero diatessaron consonantia. Item *a*. acuta cum *D*. gravi, sicut *E*. gravis cum *A*. gravi tenet se proportione, quæ est in arithmetica sesquialtera, in musica vero diapente consonantia. Et si *A*. habet XII & *D* IX ternarii propassus, habebit *A* in XII ternarios quatuor, & *D*. in VIIII ternarios tres. Rursus cum habeat *A*. XII, & *D*. teneat VIIII (1) quaternarios passus tres habebit *A*. *E*. vero duos, & diapente patet. Sint iterum XII in *A*. & VI in altera *a*. senarius medietas est duodenarii, sicut *a* acuta alterius *A*. medietate colligitur. Adest ergo diapason. Ita ipsa *A*. ad *D*. diatessaron, ad *E*. diapente, alteri vero *a* diapason reddit. *D*. quoque ad *E*. tonum, ad utrumque *A*. *a*. diatessaron aut diapente sonat. Et *E* etiam ad *D*. tonum, utrique *A*. *a*. diapente vel diatessaron mandat: *a* vero acuta cum *A* diapason, cum *D*. diapente, cum *E*. diatessaron sonat. Quæ cuncta in supradictis numeris curiosus perscrutator inveniet. Hinc enim incipiens Boetius panditor huius artis, multam miramque & difficillimam huius artis concordiam cum numerorum proportione demostravit. Quid plura? Per supradictas species (2) monochordum primus ille Pythagoras composuit, in quo quia non est lasciva, sed

---

(1) Lege: *& E. teneat VIII.*
(2) Il Cod. Vat. 1616 aggiunge: *voces ordinans*. (N. dell'A.).

diligenter aperta artis notitia, sapientibus in commune placuit, atque usque in hunc diem ars paullatim crescendo invaluit (1), ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget sæcula. Amen.

Explicit Micrologus, id est, brevis sermo in musica editus a D. Guidone musico peritissimo, & venerabili monacho.

---

(1) Cod. cit.: *convaluit.*

INCIPIUNT

GUIDONIS VERSUS DE MUSICÆ EXPLANATIONE

SUIQUE NOMINIS ORDINE

Gliscunt corda meis hominum mollita Camenis,
Una mihi virtus numeratus contulit ictus,
In cœlis Summo gratissima carmina fundo,
Dans aulæ Christi munus cum voce magistri,
Ordine me scripsi, primo qui carmina finxi.

INCIPIUNT ITEM

MUSICÆ GUIDONIS REGULÆ RHYTHMICÆ

IN ANTIPHONARII SUI PROLOGUM PROLATÆ

Musicorum & cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quæ componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
Cæterum tonantis vocis si laudent acumina,
Superabit philomelam vel vocalis asina.
Quare eis esse suum tollit dialectica.
Hac de causa rusticorum multitudo plurima,

Donec frustra vivit, mira laborat insania,
Dum sine magistro nulla discitur antiphona.
Notis ergo illis spretis, quibus vulgus utitur,
Quod sine ductore nusquam, ut cæcus, progreditur.
Septem istas disce notas septem characteribus.

ut. re. mi. fa. ut. sol. re. la. mi. fa. sol. ut.
Γ. *A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d.*
la. re mi. fa. ut. sol. re

e f g a a
mi. la. fa. sol. la.

Namque aliæ septenæ, quæ sequuuntur postea,
Non sunt aliæ, sed una replicantur regula.
Quia vocum ut dierum, æque sit hebdomada.
Quas si, sicut audiuntur, vis videre oculis,
Ore interim silente, manualis operis
Argumentum fiat certis diffinitum numeris (1).
Γ Gamma græcum quidam ponunt ante primam litteram,
A quo passibus partitur novem tota linea.
Ubi primus passus finit, prima erit littera.
Modo simili a prima passus fiant totidem,
Et secundæ locus patet supradicto ordine:
Quam concordiam sonorum tonum dicunt musici.
Rursus totam Gammæ chordam divide per quatuor,
Tertia confestim canet secundæ vicinior,
Tantillum duobus tonis plus est diatessaron.
Semitonium vocatur ipsum breve spatium,
Tonus vero est, quem facit norma novem partium.
De quaternis habet diatessaron vocabulum.
Ipsi tonus si addatur, diapente oritur,
Quod de quinque nomen Græcum in Latinum vertitur.
Nam si passus ternos facit, quinque constat vocibus
Inde prima dabit quartæ quaternis indicium,
Et secunda servit quintæ per eumdem numerum.

(1) V. Vi (*f.* cuius) clare parvis pateant puerulis quæ vocamus sic primarum litterarum spatium (*f.* spatia).

Tertia conducit sextam, neque mutat calculum,
Causa septimæ a Gamma (1) fac totius medium,
Tunc a prima sic octava locum sumit proprium.
Imo prima sit a prima, neque mutat numerum.
Sic secunda dat secundam, tertiaque tertiam,
Quarta quartam, quinta quintam, quæque suam litteram.
Gravium acutam signat per eamdem litteram,
Vocis primæ ad octavam vel eamdem litteram.
Hanc concordiam sonorum diapason nominant,
Cuius nomen est de cunctis translatum ad litteram,
Omnes quia habet voces, vel quia totam lineam
Per duos partitur passus in eamdem litteram;
Ea bisque geminata monochordum terminat.
Quinque habet ipsa tonos, duo semitonia.
Habet in se diapente, atque diatessaron.
Maxima symphoniarum & vocum est unitas.
Miror, quatuor quosdam fecisse signa vocibus,
Quasi quintæ sint eædem, quarum quædam dissonant,
Quædam, quamvis sint affines, non perfecte consonant.

Item de divisionibus

Item Gamma de novenis passibus, quos diximus,
Sicut primam passus primus, sic dat quartam tertius,
Primam quintus, quartam sextus, primam rursus septimus.
Primæ quoque passus primus ut secundam statuit,
Sic & tertius in quinta finem suum terminat.
Quintus item dat secundam, sextus quintam renovat;
Primus quoque de quaternis Gammæ dictis passibus
Sicut tertiam demonstrat, sic secundus septimam.
Tertius eamdem signat triplicatam septimam.
Tertiam quoque quadrando, ut sextam efficimus.
Sic mox altero in passu tertiam rescribimus,
Quam quadrando rursus sextam alteram perficimus.
Sunt, qui addunt in acutis iuxta primam litteram:

(1) *A. facit ejus.*

Sed Gregorio non placet Patri hæc lascivia.
At moderni sapientes hanc neque commemorant.
Quamvis ergo apud quosdam ipsa fiat vocula,
Apud multos tamem iure dicitur superflua.
Altera vero secunda semper est authentica.
Nota caute, omnes toni novem fiunt passibus,
Diatessaron quaternis, sicut supra diximus,
Diapente semper tribus, Diapason duobus.
Isto modo monochordum facile est fieri.
At si cymbala formantur musicorum opere,
Hæ mensuræ sunt cavendæ maxime in pondere
His mensuris comparantur & canora organa,
Et quæcumque rite fiunt musicorum vascula.
His mensuris Deo canit tota nunc ecclesia.
Omnis vox secundæ sibi iungitur & tertiæ,
Quartæ vero atque quintæ non iunguntur aliter,
Nisi diatessaron sit ibi vel diapente.
Tono semitoniove vox secundæ iungitur,
Ditonus vero & semiditonus vocabitur.
Si qua vero vox ultra secundam tertiam adgreditur,
Diatessaron habetur, cum ad quartam graditur;
Diapente nominatur, quintæ cum coniungitur.
Nisi motibus his senis nulla vox movebitur.
Omnis ergo cantilena quia his efficitur,
Moneo te, prudens cantor, hos perfecte discere:
Nam qui hos plene cognoscit, nil in cantu dubitat.
Quæ voces elevari vel gravari possint.
Ergo quater elevari vel gravari poterunt
Prima, tertia & quarta, quinta atque septima;
Sextæ vero & secundæ non est hæc licentia.
Nam secunda ad subquartam minime gravabitur,
Atque usque super quintam numquam elevabitur.
Superquartæ & subquintæ sexta non coniungitur.

De vocum discriminibus

Semitonia & toni, quia dissimiliter
Septem sonis coaptantur, septem sunt discrimina,

Ut nullius vocis sonus idem sit in altera.
Vocibus tamen in septem quædam est concordia.
Sæpe enim, si non semper, eadem antiphona
Diversis cantatur sonis, nec mutat harmoniam.

De quatuor modis vocum

Nempe quatuor sunt modi in septenis voculis,
Magna cura cognoscendi: quos Græcorum regula
Protum, deuterum, tritum, ac tetrardum nominat:
Protus primus, & secundus nominatur deuterus.
Tritus tertius vocatur, quartus vero tetrardus.
Ordinatim disponuntur taliter in vocibus.

De Vicinitate vocum per quatuor modos

Namque prima vox & quarta primum modum exhibent;
At secundam dat secunda, atque quinta pariter.
Tertia collata sextæ sæpe cantat eadem.
Quartum modum his adiungit singularis septima,
Quæ tamen in elevando sonat sicut tertia,
Descendendo sibi quartam perhibet sororculam.

De similitudine vocis primæ & quintæ

Est præterea cum prima valde quinta similis,
Sed in deponendo tantum; namque si notaveris
Semitonia & tonos, hoc, ut audis, videris.
Reliquæ iam vero voces sibi valde dissident,
Suam quæque facit neumam alteri dissimilem
Neque suæ sedis locum dat neumæ extraneæ.

Item de quatuor tropis in octo dispertitis

Aure tamen curiosa, valde erit utile,
Si advertas & cognoscas, harmonia qualiter
Quatuor canatur modis transformata facie:

Quatuor ex quibus modis octo dehinc facimus,
Quia gravia & alta cantica discernimus,
Cum authentos atque plagas more græco diximus.

Item de authentis & plagis

Alti cantus sunt authenti, graves plagas nominant.
Dumque quatuor in tonis hoc utrumque supputant;
Octo formulas tonorum vel modorum indicant.
Protus est authentus primus, plagis proti secundus,
Deuterus authentus exstat, tertium quem dicimus.
Quartus erit plagis eius, ordine qui sequitur.
Quintus est authentus tritus, sextus est plagis ipsius.
Hinc authentus est tetrardus, quem vocamus septimum,
Plagis tetrardi octavus, septimum qui sequitur.
Quorum duo unam vocem tenent, ut prædiximus,
Quia vocum in natura quatuor sunt verius,
Quos si sapis, hac in arte nihil est utilius.

VII.	*I.*	*III.*	*V.*	*I.*	*III.*	*V.*	*VII.*	*I.*	*III*	*V.*	*I.*	*III.*	*V.*	*VII.*
Γ.	*A.*	*B.*	*C.*	*D.*	*E.*	*F.*	*G.*	*a*	*b.* (1)	*c.*	*d.*	*e.*	*f.*	*g.*
VIII.	*II.*	*IIII.*	*VI.*	*II.*	*IIII.*	*VI.*	*VIII.*	*II.*	*IIII.*	*VI.*	*II.*	*IIII.*	*VI.*	*VIII.*

I
a b c d
a b c d
II

De Finalibus

Quamvis omnes voces cantus atque modos habeat.
Eius tamen erit modi, quem finalis resonat.
Nam ab ipso sumit normam, qualiter se habeat.
Vocem quartam atque quintam, sextam atque septim
Finales habemus. Multi sine differentia
Ubicumque ponunt fines sicut & principia
Quique cantus ad octavas salit regulariter,

(1) *b.* durum.

Et ad quintas a finali poterit descendere,
Quando plagæ & authentis non sunt differentiæ
Quod si plagas ab authentis convenit discernere,
Plagæ saliunt ad quintas, nec vadunt ulterius,
Et ad quintas declinando sibi satisfaciunt.
At authenti ad octavas competenter saliunt
A finali uno tono, neque cadunt amplius.
Trito tonus cum non subsit, finis est gravissimus.
Fini quoque debet esse consonum principium.
Unde quintum a finali non excedat calculum,
Plagæ vero super quartas non tendant principium.
Inter alias secunda vox iacet ignobilis,
Contra tertia & sexta frequentatur sæpius;
Cuius rei mihi testis sanctus est Gregorius;
Principalem quoque esse, quia ipsam (1) noluit.
Deuterus authentus sumsit locq eius tertiam,
Cuius finis, quamvis sexta, sæpe ipsam inchoat.
Multa autem usurpantur, nec tenentur regula,
Quia tempore a multo iam desuevit musica,
Dum invidia & torpor cuncta tollunt studia.
Illud vero late patet, quid fiat de vocibus,
Velut syllabæ, & partes, cola atque commata.
Concinuntque sæpe versus arte sicut metrica.
Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius.
Si assidue utantur saltem tribus mensibus.

d ♮cde d c c ♮ca♮ a a GGG
Sit nomen Domini benedictum in secula
FGaGFG F F F cFFF DcDD
Audiutorium nostrum in nomine Domini

Causa vero breviandi neumæ solent fieri,
Quæ si curiosæ fiant, habentur pro litteris,
Hoc si modo disponantur litteræ cum lineis (2)

(1) *A.* voluit.
(2) Hic in codice ponuntur lineæ vacuæ, cum litteris initialibus tantum.

Dehinc studio crescente inter duas lineas,
Vox interponatur una, nempe quærit ratio,
Variis ut sit in rebus varia positio
(1) (Quidam ponunt duas voces duas inter lineas,
Quidam ternas, quidam vero nullas habent lineas,
Quibus labor cum sit gravis, error est gravissimus.
Argumentum vero simplex quia cito capitur,
Tonus tertius & sextus describuntur sæpius,
Quos frequenter repercussos mox cognoscit animus.
Litterarum & neumarum usus sit assiduus.
Quisque sonus quo sit loco facile colligitur,
Etiamsi una (tantum) littera præfigitur).
Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas signamus variis coloribus:
Ut quo loco quis sit tonus, mox discernat oculus,
Ordine tertiæ vocis splendens crocus radiat:
Sexta eius sed affinis flavo rubet minio,
Est affinitas colorum reliquis indicio.
At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus:
Cuius aquæ, quamvis multæ, nil prosunt videntibus.
Illud quoque, quod prædixi, valde erit utile,
Similis figuræ neumas si cures inspicere,
Locis variis & modis quam diverse resonent.
Aptitudinem neumarum facile intelligis,
Quo in loco quis sit sonus in diversis lineis,
Usus tibi sit si frequens in modorum formulis.
Cuiusmodi symphoniis symphonia concinit,
Eiusmodi symphoniam ipsam esse noveris.
Quare octomela cunctis subdimus antiphonis,
(2) Plures voces brevi fiant meta·sit in spatio.
Signum est sequentis neumæ, quo loco ponenda sit,
Suo loco ne ponatur, cum necesse fuerit.

---

(1) Uncinis inclusa ex Cod. Vindob. desunta sunt.
(2) *V.* In capite linearum prænotatis litteris.

Quamvis autem quisque cantum personet memoriter,
Si non cunctos eius motus vel sonos memoriter,
Qui & quales sint, persentit, nil se dicat sapere.
Hactenus latentes musas in lucem produximus,
Et benevolis præstantes invidos offendimus,
Ad honorem summi Dei, per quem sumus, vivimus,
Constitutionum formas breviter aperiam.
Aliquorum sic sonorum nominatur copula,
Cum intensio est sola, vel contra remissio,
De duobus erit sonis prima constitutio,
Et secunda sit de tribus, tertia de quatuor.
Quarta vero sit de quinta vocibus quibuslibet,
Quarum prima exstat simplex, duplicatur altera.
Tertia varietates quatuor inclamitat.
Quarta octo sonat modis diapente consonis.
Uni constitutioni modulis in omnibus,
Vox si una adiungatur, modi fiunt totidem.
Tollas sonos si secundos, rursus fient totidem.
Constitutio sic omnis nascitur ex altera.
Nam & prima dat secundam, & secunda tertiam,
Tertiam facit quartam ; hæc ut monstrat pagina (1).

---

c c d c a c ♮ c a G F GG

(1) ADMONT. *Victor ascendens cœlos unde descenderat.* Ecce ut *F.* ad *G.* & *a.* in fine subsequitur. Idem in plagali trito invenies usurpatum videlicet, ut ad *c*, & *d.* ita *b* subsequatur sicut ad *G.* & *a.* subsequitur *E.* hoc modo :

e d e d e d d d
c c c c
Venite ad oremus.
cc cc cc c cc b ♮ ♮ c

Constitutiones & moduli vocis primæ														
Prima constitutio simplex est	Secunda constitutio habet duas formulas		Tcrtia constitutio babet formulasquatuor				Quarta constitutio hahes modulos Octo, & continet omnes superiores constitutiones							
							E	*E*	*E*	*E*	*E*	*E*	*E*	*E*
			D	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*
	C	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*
B	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*	*B*
A	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*
I	II		IIII				Prima	Secunda	Tertia		Quarta			

Prima	Secunda	Tertia	
B	*B*	*B*	*B*
C	*C*	*C*	*C*
D	*D*	*D*	*D*
E	*E*	*E*	*E*
Constitutionis & moduli vocis secundæ.			

Prima	Secunda	Tertia		Quarta			
C	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*
D	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*	*D*
E	*E*	*E*	*E*	*E*	*E*	*E*	*E*
F	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*	*F*
G	*G*	*G*	*G*	*G*	*G*	*G*	*G*
Constitutiones & moduli vocis tertiæ.							

Sonus est in quibuscumque regulæ concordia,
Constitutionum formas quaslibet associant,
Donec spatia formarum diapason reprimat.
Spatiosis namque formis maximeque vacuis
Raro utimur in cantu: breviores spatio
Atque minus interruptas frequens usus approbat.
Cumque formæ sint maiores factæ de minoribus,

Non est dubium, quod si quis minimas cognoverit,
De maioribus nequaquam dubitare poterit.
Rursus qualibet in forma magna sit varietas,
Si vox quælibet in cantu modo simplex resonat,
Modo semet repercussa duplicat vel triplicat,
Voces deinde affines quas demonstrat regula,
Harum constitutionum non spernit concordia,
Quin sit idem semper melum in una & altera.
Feci regulas apertas, & antiphonarium
Regulariter perfectum contulì cantoribus,
Quale numquam habuerunt reliquis temporibus.
Precor vos beati fratres pro tantis laboribus,
Pro me misero Guidone, meisque adjutoribus
Pium Deum exorate, nobis sit propitius.
Operis quoque scriptorem adiuvate precibus.
Pro magistro exorate, cuius adiutorio
Auctor indiget & scriptor. Gloria sit Domino.
Amen.

(1) Omnibus ecce modis descripta relatio vocis.
Est tonus in numeris superantur ut octo novenis,
Semitonus, cuius de nomine nomen ademit.
Ditonus atque semis, diatessaron omne tenebit (2).
(3) Idque facit notum quadro discrimine totum,
Cui superadde tonum, videas diapente sonorum.
Atque tribus fissum tonum signabit idipsum,
In medio summæ diapason nectit utrumque.
Namque sonum duplicem simplo sed reddit eumdem.
Adde duplex senos videas notus diatriton,
Ditonus & semis, quia ditonus alter habetur.

(1) Nei Codici Parigini è separato col titolo: *de sex Motibus vocum a se invicem et divisione, et de mensura earum.* E così lo pubblica il Coussemaker di soli 37 versi, mentre nel Gerberto, e nei codd. da lui riscontrati è di 38.

(2) Coussemaker ha *retinebunt;* i codici fiorentini *tenebunt.*

(3) Il Cod. parig. 7461 ha *Itaque fit notum* ecc.

Motibus his cursum faciet sine musica nullum.
Est aliquid factum numero modulante relatum,
Idque latet fixum patet intendendo remissum.
(1) Est modus ad reliquos phthongi collatio phthongos.
Dant collata modum sibimet discrimina vocum.
Quam tonus & semis sequitur vox protus habetur.
Deuterus & tritus quid sit, sapit ordo vicinus.
Hisque tono tantum placuit differre tetrardum,
Ditonus & semis cujus mox iura sequuntur.
Musica vox horum nulla est sine lege modorum.
Quos tantum vulgus sentit de fine petulcus.
(2) Quatuor authenti plagas geminantur adepti,
Ni quartus simplex septem discrimina firmet;
Unde poeta canit: septem discrimina vocum.
Septimus octavo similis quapropter adhæsit.
Ex quibus authenti grave sunt discrimen adepti,
Cum plagæ voces tenues cupiantque minores.
In quibus ad modicum tamen & collatio distat.
Quos si forte duos uni vis scribere voci,
Quatuor in reliquis primatum delta tenebunt (3).
(4) Enthymema sonos claudit signatque remotos.
Concordant flexu diatessaron addita nexum,
Comparat intentos diapente relatio gressus.
Ius tenet ambarum spatium diapason & harum
Refert alterius cum suscipit altera vices (5),
(6) Quas tunc alterius cum suscipit altera vices,
Unde duo signum variant loca cuius idipsum.

---

(1) Qui COUSSEMAKER, secondo il cod. dal quale ha pubblicato lo scritto pone la seguente intitolazione: - *De modis qui vulgo tropi dicuntur.*

(2) COUSSEMAKER. *De divisione Modorum.*

(3) ID. ha *tenebit.*

(4) ID. *De concordia sonorum.*

(5) ID. ha *vires.*

(6) Questo verso manca in Coussemaker.

EPISTOLA GUIDONIS MICHAELI MONACHO

DE IGNOTO CANTU DIRECTA

Beatissimo atque dulcissimo Frati Michaeli Guido, per anfractus multos deiectus & auctus. Aut dura sunt tempora, aut divinæ dispositionis obscura discrimina, dum & veritatem fallacia, & charitatem sæpe conculcet invidia, quæ nostri ordinis vix deserit societatem, quo Philistinorum concio Israeliticam puniat pravitatem; ne si mox fiat quidquid, ut volumus, adeo in se confiden periturus decidat animus. Tunc enim est vere bonum id, quod facimus, cum nostro Factori adscribimus omne, quod possumus.

Inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum, ac teipsum, ne vel respirare quidem possis, invidorum laqueis suffocatum. Qua in re simillimos nos cuidam dico artifici, qui cum Augusto Cæsari incomparabilem & cunctis inauditum seculis thesaurum, flexibile videlicet vitrum, offerret, quia aliquid super omnes homines potuit, ideoque aliquid super omnes promereri se credidit, pessima sorte iussus est occidi; ne si, ut est mirabile vitrum, posset esse durabile, regius omnis thesaurus, qui de diversis erat metallis, fieret extemplo vitabilis (1). Sicque ex illo tempore maledicta semper invidia, sicut quondam paradisum, & hoc quoque mortalibus abstulit com-

(1) *f.* vitiabilis. *Adm.* mutabilis.

modum. Nam quia invidia artificis nullum voluit edocere, potuit regis invidia artificem cum arte perimere.

Unde ego inspirante Deo charitatem, non solum tibi, sed & aliis, quibuscumque potui, summa cum festinatione ac sollicitudine a Deo mihi indignissimo datam contuli gratiam: ut quos ego & omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus, ipsos posteri cum summa facilitate discentes, mihi & tibi ac reliquis adiutoribus meis æternam optent salutem, fiatque per misericordiam Dei peccatorum nostrorum remissio, vel modica tantorum ex charitate oratio. Nam si illi pro suis apud Deum devotissime intercedunt magistris, qui hactenus ab eis vix decennio cantandi imperfectam scentiam consequi potuerunt, quid putas pro nobis nostrisque adiutoribus fiet, qui annali spatio, aut si multum, biennio perfectum cantorem efficimus? Aut si hominum consueta miseria beneficiis tantis ingrata extiterit, numquid iustus Deus laborem nostrum non remunerabit? An quia Deus totum hoc facit, & nos sine illo nihil possumus, nihil habebimus? Absit. Nam & apostolus, cum gratia Dei sit id, quod sit, cantat tamen: *Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi; in reliquo reposita est mihi corona iustitiæ.*

Securi ergo de spe retributionis insistamus operi tantæ utilitatis; & quia post multas tempestates rediit diu optata serenitas, navigandum est feliciter.

Sed quia diffidit tua de libertate captivitas, rei ordinem pandam. Summæ sedis apostolicæ Iohannes, qui modo Romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ, & quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad se invitavit. Adii igitur Romam cum Domno Grunvaldo, reverentissimo Abbate & Domno Petro Aretinæ ecclesiæ Canonicorum Præposito, viro pro nostri temporis qualitate scientissimo. Multum itaque Pontifex meo gratulatus est adventu, multa colloquens & diversa perquirens: nostrumque velut quoddam prodigium sæpe revolvens antiphonarium præfixasque ruminans regulas, non prius destitit, aut de loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret, ut quod vix cre-

debat in aliis, tam subito in se recognosceret. Quid plura? Infirmitate cogente Romæ morari non poteram vel modicum æstivo fervore in locis *maritimis ac palustribus* nobis minante excidium. Tandem condiximus, mox hyeme redeunte me illuc debere reverti, quatenus hoc opus prælibato Pontifici suoque clero debeam propalare.

Post paucos dehinc dies Patrem vestrum atque meum D. Guidonem Pomposiae Abbatem, virum Deo & hominibus merito virtutis & sapientiæ charissimum & animæ meæ partem videre cupiens visitavi, qui & ipse vir perspicacis ingenii nostrum antiphonarium ut vidit, extemplo probavit & credidit, nostrisque æmulis se quondam consensisse pœnituit & ut Pomposiam veniam, postulavit; suadens mihi monacho esse præferenda monasteria episcopatibus, maxime Pomposiam, *propter studium,* quod modo est per Dei gratiam & reverentissimi Guidonis industriam nunc primum in Italia repertum.

Tanti itaque Patris orationibus lexus, & præceptis obediens, prius auxiliante Deo volo hoc opere tantum & tale monasterium illustrare, meque monachum monachis praestare; cum præsertim simoniaca hæresi modo prope cunctis damnatis episcopis, timeam in aliquo comunicari.

Sed quia ad præsens venire non possum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum, nuper nobis a Deo datum, & utillimum comprobatum. De reliquo D. Martinum Priorem sacræ congregationis, nostrumque maximum adiutorem plurimum saluto, eiusque orationi me miserum plurima prece commendo. Fratrem quoque Petrum memorem memoris esse commoneo, qui nostro lacte nutritus non sine labore maximo agresti vescitur hordeo, & post aurea pocula vini confusum bibit acetum.

De ignoto Cantu (1)

Ad inveniendum igitur ignotum cantum, beatissime Frater! prima & vulgaris regula hæc est, si litteras, quas quælibet

(1) Gerberto non divide dalla lettera ciò che segue: ma in taluni Codici è ben distinto, e però noi crediamo di dover tenere questa pratica.

neuma habuerit, in monochordo sonaveris, atque ab ipso audiens tamquam ab homine magistro discere poteris. Sed puerulis ista est regula, & bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque Germanos, ipsosque etiam Græcos quæsivere magistros; sed quia in hac sola regula confisi sunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. Non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicuius instrumenti quærere, ut quasi cæci videamur numquam sine ductore procedere; sed singulorum sonorum, omniumque depositionum & elevationum diversitates proprietatesque altæ memoriæ commendare. Habebis ergo argumentum ad inveniendum inauditum cantum facillimum & probatissimum, si sit, qui non modo scripto, sed potius familiari collocutione secundum morem nostrum noverit aliquem edocere. Namque postquam hoc argumentum cepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus leviter canere, quod aliis argumentis nec multis hebdomadibus poterat evenire.

Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimæ symphoniæ notare, & pro unaquaque voce memoriæ retinenda huiusmodi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem voce incipiat: utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor.

C	D F	DE D	DD C D	E E	EFGE	D EC D	F G a
Ut	*queant*	*laxis*	*resonare*	*fibris*	*mira*	*gestorum*	*famul*
GFEDD	GaGFE	F GD	aGa	FG a a	GF ED	C E D.	
tuorum	*solve*	*polluti*	*labii*	*reatum,*	*sancte*	*Iohannes.*	

Vides itaque, ut hæc symphonia senis particulis suis a s diversis incipiat vocibus? Si quis itaque uniuscuiusque par culæ caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcum particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex v

ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit. Audiens quoque aliquam neumam sine descriptione, perpende, quæ harum particularum eius fini melius aptetur, ita ut finalis vox neumæ & principalis particulæ æquisonæ sint. Certusque esto, quia in eam vocem neuma finita est, in qua conveniens sibi particula incipit. Si vero descriptam aliquam symphoniam incognitam cantare ceperis, multum cavendum est, ut ita proprie unamquamque finias neumam, ut eodem modo finis neumæ bene iungatur cum principio eius particulæ, quæ ab eadem incipit voce, in qua neuma finita est. Ergo ut inauditos cantus, mox ut descriptos videris, competenter enunties, aut indescriptos audiens cito describendos bene possis discernere, optime te iuvabit hæc regula.

Deinde per singulos sonos brevissimas subposui symphonias, quarum particulas cum diligenter inspexeris, uniuscuiusque vocis omnes depositiones & elevationes per ordinem in principiis ipsarum particularum gaudebis te invenire. Si autem hoc attentare potueris, ut unius & alterius symphoniæ quaslibet volueris particulas moduleris, omnium neumarum difficiles valde atque multiplices varietates brevissima & facili regula didicisti. Quæ omnia cum vix litteris utcumque significemus, facili tantum colloquio denudamus.

Sicut in omni scriptura XX. & IIII. litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. Aliæ vero, quæ super septem adiunguntur, eædem sunt, & per omnia similiter canunt in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant. Ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas. Septem autem litteræ non dupliciter, sed dissimiliter designantur hoc modo:

a b c d
Γ. *ABCDEFG a* ♮ *c d e f g*
a b c d.

Qui vero monochordum desiderat facere, & qualitates & quantitates, similitudines & dissimilitudines sonorum tonorumve discernere, paucissimas, quas subiecimus, regulas summopere studeat intelligere. In monochordo autem istis litteris vel men-

suris disponuntur (1): Γ græcum, hoc est *G* latinum pone in capite. Et inde incipiens totam lineam, quæ sonanti chordæ subiacet, per novem partes studiosissime divide, & ubi prima pars fecerit finem iuxta Gamma primam litteram pone *A*. Ab ipsa prima similiter usque ad finem partire per novem, & ubi prima pars finem fecerit, secundam *B*. litteram iunge. Post hæc ad Γ revertens, ab ipsa usque ad finem divide per quatuor partes, & in primæ partis finem tertiam *C*. pone: similiter a prima *A*. divide per quatuor, & similiter signabis quartam *D*. Eodem modo sicut cum prima inventa est quarta, ita cum secunda invenies *E* quintam, & cum tertia *F*. sextam, & cum quarta *G*. septimam. Deinde rediens ad primam *A*. ab ipsa usque ad finem in medio spatio invenies alteram primam *a*. & similiter cum secunda invenies alteram secundam *b*. & cum tertia tertiam *c*. sic & de reliquis ad eumdem modum per diapason. Et ut de divisione monochordi in paucis multa constringam, omnes toni novem ad finem passibus currunt. Diatessaron vero semper quatuor passus facit, diapente tres, & diapason duos, quia his tantum quatuor dividimus modis. Deinde nota, quod inter secundam & tertiam vel inter quintam & sextam parvissima spatia fiant, quæ semitonia vocantur; inter alias vero voces maiora intervalla fiunt, & dicuntur toni. *At. Bs. Ct. Dt. Es. Ft. Gt.*

Iunguntur ad se invicem voces sex modis, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron, diapente. De tono autem & semitonio supra diximus. Ditonus autem est, dum inter duas voces duo sunt toni, ut inter tertiam & quintam, & reliquas.

Semiditonus autem dicitur, quia minor est ditono, cum inter duas aliquas voces est unus tonus & unum semitonium, *Dt. Es. F.* Diatessaron autem dicitur *de quatuor*, cum inter aliquam vocem & quartam a se duo sunt toni, & unum semitonium *Dt. Es. Ft. G.* Diapente dicitur *de quinque*, cum inter aliquam vocem & quintam a se tres sunt toni, & unum semitonium. *Dt. Es. Ft. Gt. a.* Non aliter, quam his sex modis, voces iunctæ

(1) Questo Monocordo viene delineato a pag. 253, t. I, del Gerberto, nel *dialogo* o *Enchiridion* di Oddone.

concordant vel moventur; atque hi dicuntur sex motus vocum, quibus ad se invicem voces concordant vel moventur. Ea vero concordia, quæ est inter gravem aliquam litteram & eamdem acutam, sicut a prima in primam, vel a seconda in secundam, diapason dicitur, id est, *de omnibus:* habet enim omnes voces, & tonos quinque cum duobus semitoniis, hoc est, diatessaron & diapente. Hæc diapason in tantum concordes facit voces, ut non eas dicamus similes, sed easdem. Omnes autem voces in tantum sunt similes, et faciunt similes sonos & concordes neumas, in quantum similiter elevantur vel deponuntur secundum depositionem tonorum & semitoniorum: utputa prima vox *A.* & quarta *D.* similes & unius modi dicuntur, quia utraque in depositione tonum, in elevatione vero habent tonum & semitonium & duos tonos. Atque hæc est prima similitudo in vocibus, hoc est, primus modus.

Secundus modus est in secunda *B.* & in quinta *E.* Habent enim utraque in depositione duos tonos, in elevatione semitonium & duos tonos. Tertius modus est in tertia *C.* & in sesta *F.* ambæ enim semitonio & duobus tonis descendunt, duobus vero tonis ascendunt. Sola vero septima *G.* quartum modum facit, quæ in depositione unum tonum & semitonium & duos tonos, in elevatione vero duos habet tonos & semitonium.

Et qui plene exercitati sunt in hac arte, possunt unamquamlibet symphoniam secundum hos quatuor variare modos, utputa, si quis unam symphoniam primum in voce prima *A.* & postea eamdem incipiat in voce secunda, dehinc in tertia. Et secundum quo ipsæ voces diversam habent tonorum & semitoniorum positionem, sic variis modis secundum uniuscuiusque proprietatem eam pronuntiet. Quod quidem facere valde est utile, & valde facile, hoc modo.

D	F G	G G G G	a	F E D
Tu	*Patris*	*sempiternus*	*es*	*Filius*
E	G a	a a a a	♮	G F E
Tu	*Patris*	*sempiternus*	*es*	*Filius*
F	a ♮	♮ ♮ ♮ ♮	c	a G F
Tu	*Patris*	*sempiternus*	*es*	*Filius*
G	♮ c	c c c c	d	baG
Tu	*Patris*	*sempiternus*	*es*	*Filius*

Igitur curiose est intendendum de omni melo, secundum cuiusmodi proprietatem sonet, sive in principio sive in fine, quamvis de solo fine dicere soleamus. Quædam autem neumæ repertæ sunt, quarum aptitudine hoc solemus adevertere, utpote.

e *aa* *G a G*
a a a F *G F F*
D G E G FE DD F E F
C E E
Primum quaerit e *regnum Dei D.*

F
Da CED DF D CFFF E EE F FF F
E EDE
D D D DD
Secundum autem simile est huic C C

Cum enim finito aliquo cantu hanc neumam eius in fine bene videris convenire, statim cognosces, quia cantus ille finitus sit in primo modo, & primo vel quarto sono; quia in his duobus sonis primus est modus.

Sola autem hac neuma solemus primum tonum discernere, quamvis cum alia qualicumque symphonia, quæ in eodem sono incipit, hæc possit similiter, & aliquando melius fieri. Cuius enim modi symphoniis quælibet symphonia aptatur, eius modi esse cognoscitur; sicque intelligis, an bene aliquam neumam pronunties, cum eam eiusmodi symphoniis in quo modo notata fuerit, competenter aptari conspexeris. Nota autem, quomodo modos dicimus eos, qui in formulis tonorum non proprie sed abusive nominantur toni, cum modi vel tropi proprie dicantur.

Illud quoque debes agnoscere, quomodo in omnibus modis, cum grave fuerit melum, gravibus aptatur modulis vel melis. Cum vero alta fuerint mela, altis melius conveniunt melis vel modulis. Ideoque habes in formulis modorum duas formulas in unoquoque modo. Prima namque & secunda formula pri est modi: tertia & quarta secundi: quinta & sexta tertii: se ptima & octava quarti. Ideo enim octo toni dicuntur, quia oc habent formulas. Prima autem & tertia, quinta & septima for mula quatuor modorum altos continent cantus; secunda v

& quarta, & sexta, & octava eorumdem modorum gravia vel minus alta continent cantica. Unde Græci multo melius pro primo & secundo tono dicunt authentum protum & plagis proti; pro tertio & quarto authentum deuterum & plagis deuteri; pro quinto & sexto authentum tritum & plagis triti; pro septimo & octavo authentum tetrardum & plagis tetrardi. Quod enim illi dicunt protum, deuterum, tritum, tetrardum, nos dicimus primum, secundum, tertium, quartum. Et quod illi dicunt authentum, nos maiorem & altum vel acutum nominamus. Plagin vero latine subiugalem vel minorem vel gravem possumus appellare.

Has itaque modorum octo formulas præcipue debet scire, quisquis canendi peritiam vult habere, ut qualiter in singulis modorum cantibus quælibet neuma vel vox resonet, possit advertere. Præterea quamvis primam & secundam & tertiam vocem cum quarta, quinta & sexta concordare dixerim, in eo tamen differunt, neque omnes neumas similiter faciunt quomodo *a*. ♮. *c*. habent post se in depositione tres tonos, ante se in elevatione duos tonos: at vero *D*. *E*. *F*. unum tantum in depositione habent, tres vero tonos in elevatione. Ideoque multi cantus eiusdem sunt modi, sed non eiusdem soni. Quidam autem minus plene pervidentes istam differentiam, adiungunt unam vocem in acutis inter primam & secundam, ut sint duæ secundæ, & veniant duo toni & unum semitonium post *D*. *E*. *F*. sicut post *a*. ♮. *c*. in elevatione; & rursus *d*. *e*. *f*. acutæ possunt deponi duobus tonis, sicut *a*. *b*. *c*. quatenus nulla sit differentia inter *D*. *E*. *F*. & inter *a*. ♮. *c*. cum id, quod cantatur in *a*. ♮. *c*. & in *D*. *E*. *F*. possit cantari.

Ut autem singulis vocibus sua proprietas permaneat, melius est, ut cantuum inspiciatur natura; & cum cantus hos tres tonos videatur admittere, fiat hoc in *F*. *G*. *a*. ♮. Cum vero post duos tonos non nisi semitonium sumit, fiat hoc in *c*. *d*. *e*. *f*. præsertim cum pro huius vocis additamento maxima confusio nascatur simplicibus. Nam si duæ sunt secundæ post primam, cum ad alteram semitonio, ad alteram vero tono prima ipsa iungatur, facile est videre, quod ipsa prima, ac per hoc & aliæ contiguæ voces duos habeant tonos; utpote prima, si eam semi-

tonium sequitur, de proto transit in deuterum; si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur hæc ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari. Quod quam sit absurdum, nullus ignorat, cum semper sapientia confusa quæque & infinita sponte repudiet. Quod si quis dicat, hanc vocem ideo esse addendam, ut gravis *F.* sexta usque ad superquartam supra lineam ad *a.* per diapente possit ascendere, aut eadem sexta ad subquintam descendere, illud quoque debebit recipere, ut inter sextam *F.* & septimam *G.* alia vox addatur, ut naturalis secunda gravis *B.* elevetur ad quintam, & eadem acuta deponatur ad quartam. Quod quia a nemine est factum, hoc quoque a nemine est faciendum.

Igitur, sicut ex ipsa monstratur natura, & per *B.* Gregorium divina protestatur auctoritas, septem sunt voces, sicut & septem dies; unde & prudentissimus poetarum *septem* cecinit *discrimina vocum;* quam sententiam & ipsi philosophi pari concordia firmaverunt. Interea curandum est, ut sciatur de qualibet neuma, in quantis & qualibus sonis esse possit, vel non possit.

Potest enim fieri in tertio, et in sexto, & in septimo sono, quia hi tres soni duobus pariter tonis ascendunt, & ipsa symphonia duobus tantum fit modis.

Præterea septima vox cum tertia in elevatione concordat; utraque enim duobus tonis & semitonio, et item duobus tonis elevantur. Eadem quoque septima cum quarta concordat uno tono in elevatione, & in depositione tono & semitonio, et duobus tonis in utroque cantatur similiter.

Prima quoque cum quinta omnes depositivas neumas communiter facit; deponitur enim duobus tonis & semitonio. Itaque hæ voces similes faciunt neumas, prima cum quarta; secunda cum quinta; tertia cum sexta; septima cum prima vel cum tertia. Nulla autem vox ultra quatuor elevationes vel depositiones habet, quia non potest gravari vel acui, nisi ad secundam vel tertiam, vel quartam vel quintam, secundum sex species, quas supra dixi, id est, tono, semitonio, ditono, semiditono, diatessaron & diapente. Nam cum vox aliqua ad secundam movetur, aut fit tono, aut semitonio; cum vero ad tertiam, ditono vel semiditono. Ad quartam vel quintam non

fit nisi per diatessaron & diapente. Intellige præterea, quod in authentis ad octavas cantus a sua finali voce ascendit; descendit autem nonnisi uno tono sub finali, excepto trito, qui a suo fine non deponitur, quia non habet sub se tonum, sed semitonium. In plagis autem a finali voce ad quintam descendimus & ascendimus, nisi sit prolixior cantus, qui plagalem depositionem & authenticam elevationem habeat, quod tamen rarissime fit.

Principia quoque cantuum in omnibus illis vocibus esse possunt, quæ secundum prædictas sex consonantias cum finali voce conveniunt. Siqua aliter inveneris, ex ipsa raritate cognosces, quod sint auctoritate præsumpta; non autem sunt regulæ firmitate distincta. Illud autem quis non intelligat, quod de vocibus quasi syllabæ & partes & distinctiones vel versus fiunt? quæ omnia inter se invicem mira suavitate concordant, tantum sæpe concordiores, quantum similiores.

Hæc pauca quasi in prologum antiphonarii de modorum & neumarum formula rhythmice & prosaice dicta, Musicæ artis ostium breviter forsitan & sufficenter aperiunt. Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quærat; librum quoque Enchiridion, quem Reverentissimus Oddo Abbas luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi, Boetium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est.

Explicit epistola.

ITEM ALIÆ GUIDONIS REGULÆ DE IGNOTO CANTU

IDENTIDEM IN ANTIPHONARII SUI PROLOGUM PROLATÆ

Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores; in omni enim arte valde plura sunt, quæ nostro sensu cognoscimus, quam ea, quæ a magistro didicimus. Perlecto enim solo psalterio omnium librorum lectiones cognoscunt pueruli, & agriculturæ scientiam subito intelligunt rustici. Qui enim unam vineam putare, unam arbusculam inserere, unum asinum onerare cognoverit, sicut in uno facit, in omnibus similiter, aut etiam melius facere non dubitabit. Mirabiles autem cantores & cantorum discipuli etiamsi per centum annos quotidie cantent, numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam antiphonam cantabunt, tantum tempus in cantando perdentes in quanto & divinam & secularem scripturam potuissent plene cognoscere.

Et quod super omnia mala magis est periculosum, multi religiosi ordinis clerici & monachi psalmos & sacras lectiones & nocturnas cum puritate vigilias, & reliqua pietatis opera, per quæ ad sempiternam gloriam provocamur & ducimur, negligunt; dum cantandi scientiam, quam consequi numquam possunt, labore assiduo & stultissimo persequuntur.

Illud quoque quis non defleat, quod tam gravis error est in sancta Ecclesia, tamque periculosa discordia, ut quando divinum officium celebramus, sæpe non Deum laudare, sed inter nos certare videamur. Vix denique unus concordat alteri, non

magistro discipulus, nec discipulus condiscipulis: unde factum est, ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria, quam multi sunt per singulas ecclesias magistri, vulgoque iam dicitur antiphonarium non Gregorii, sed Leonis aut Alberti, aut cuiuscumque alterius; cumque unum discere sit valde difficile, de multis non est dubium, quin sit impossibile.

Qua in re cum pro sua ipsi voluntate multa commutent, aut, parum aut nihil mihi indignari debent, si a communi usu vix in paucis abscedo, ut ad communem aritis regulam uniformiter omnis cantilena recurrat. Quoniam vero hæc omnia mala & multa alia eorum culpa eveniunt, qui antiphonaria faciunt, valde moneo & contestor, ne aliquis amplius præsumat antiphonarium neumare, nisi qui secundum subiectas regulas bene potest & sapit ipsam artem perficere; alioquin certissime erit magister erroris, quicumque non prius fuerit discipulus veritatis.

Taliter etenim Deo auxiliante hoc antifonarium notare disposui, ut per eum posthac leviter aliquis sensatus & studiosus cantum discat; & postquam partem eius per magistrum bene cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscit. De quo si quis me mentiri putat, veniat, experiatur & videat, quod tale hoc apud nos pueruli faciunt, qui pro psalmorum & vulgarium litterarum ignorantia sæva ad hoc suscipiunt flagella, qui sæpe & ipsius antiphonæ, quam per se sine magistro recte possunt cantare, verba & syllabas nesciunt pronuntiare: quod cum Dei adiutorio leviter sensatus & studiosus aliquis poterit facere, si, cum quanto studio neumæ disponantur, curet agnoscere.

Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper & suo ordine inveniatur. Quos ordines, ut melius possis discernere, spissæ ducuntur lineæ, & quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter linea, in medio intervallo & spatio linearum.

Quanticumque ergo soni in una linea vel in uno spatio sunt, omnes similiter sonant. Ut autem & illud intelligas, quantæ lineæ vel spatia unum habent sonum, quibuslibet lineis vel spatiis quædam litteræ de monochordo præfigurantur atque etiam

colores superducuntur: unde datur intelligi, quia in toto antiphonario & in omni cantu quantæcumque lineæ vel spatia unam eamdemque habent litteram vel eumdem colorem, ita per omnia similiter sonant, tanquam si omnes in una linea fuissent, quia sicut linea unitatem sonorum, ita et per omnia littera vel color unitatem significat linearum, ac per hoc etiam sonorum.

Quodsi secundum ordinem sonorum ab ipsa littera vel colorata linea ubique inspicias, & illud aperte cognosces, quia in omnibus secundis ordinibus eadem vocum & neumarum est unitas. Similiter de tertio vel quarto ordine & reliquis intellige, sive superiores sive inferiores ordines cernas.

Igitur certissime constat, quia omnes neumæ vel soni in eiusdem litteræ vel coloris lineis similiter positi, vel dissimiliter litterata vel colorata linea pariter elongati, per omnia similiter sonant: in diversis autem lineis vel spatiis etiam similiter factæ neumæ nequaquam similiter sonant. Ideoque quamvis perfecta sit positura neumarum, cæca omnino est, & nihil valet sine adiunctione litterarum vel colorum.

Duos enim colores ponimus, crocum scilicet & rubeum, per quos colores valde utilem tibi regulam trado, per quam aptissime cognosces de omni neuma & unaquaque voce, de quali tono sit, & de quali littera monochordi: si tamen, ut valde est opportunum, monochordum & tonorum formulas in frequenti habeas usu.

Septem vero sunt litteræ monochordi, sicut plenius postea monstrabo. Ubicumque ergo videris crocum, ipsa est littera tertia *C.* & ubicumque videris minium, ipsa est littera sexta *F.* sive in lineis, sive inter lineas ipsi ducantur colores. Igitur tertio ordine sub croco prima est littera *A.* in qua tonus primus (&) vel secundus: super hanc iuxta crocum secunda littera *B.* in qua est tonus tertius vel quartus. Deinde in ipso croco est vox (id est) vel littera tertia *C.* in qua est tonus quintus & sextus. Vicina super crocum & tertia sub minio, est littera quarta *D.* in qua est tonus primus vel secundus. Proxima est minio quinta *E.* in qua tonus tertius vel quartus. In ipso est minio littera sexta *F.* in qua tonus quintus vel

sextus. Iuxta super minium septima est *G.* in qua tonus septimus vel octavus. Deinde prima repetitur *a.* tertio ordine super minium & tertio subter crocum, in qua tonus primus (&) vel secundus, ut dictum est. Postquam omnes aliæ reiterantur prioribus in nullo dissimiles. Quæ omnia plenius hæc te figura docebit.

I	*d* *d*	II
V	*c* *c*	VI
III	♮ ♮	IV
I	*a* *a*	II
VII	*g.*	VIII
V	*f.*	VI
III	*e.*	IIII
I	*d.*	II
V	*c*	VI
III	♮	IIII
I	*a*	II
VII	*G*	VIII
V	*F*	VI
III	*E*	IIII
I	*D*	II
V	*C*	VI
III	*B*	IIII
I	*A*	II
VII	Γ	VIII

Quamvis autem duo semper toni in una sint littera vel voce, tamen multo melius & frequentius conveniunt singulis neumis ac sonis formulæ secundi toni, quarti, sexti & octavi. Nam formulæ primi, tertii, quinti & septimi non conveniunt, nisi cum cantus ab alto descendens in gravem devenerit finem.

Illud tandem cognosce, quodsi vis in his notis proficere, necesse est, ut aliquantos cantus ita memoriter discas, ut per singulas neumas modos vel sonos omnes, qui, vel quales sint, memoriter sentias. Quod quidem longe aliud est memoriter sa-

pere, quam memoriter canere, cum illud soli habeant sapientes, hoc vel sæpe faciant imprudentes. Et simplicibus quidem ad cognoscendas simpliciter neumas ista sufficiant. Quomodo autem liquescant voces, & an adhærenter vel discrete sonent. Quæve sint morosæ & tremulæ, & subitaneæ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, & an vox sequens ad præcedentem gravior, vel acutior, vel æquisona sit, facili colloquio in ipsa neumàrum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur.

A queste nuove Regole De Ignoto Cantu *nel Gerberto fa seguito l'* Epilogus de modorum formulis, et cantuum qualitatibus, *che noi riproduciamo qui secondo la pubblicazione di Coussemaker.*

GUIDONIS ARETINI

DE MODORUM FORMULIS ET CANTUUM QUALITATIBUS

INCIPIT EPILOGUS [PROSAICUS] IN MODORUM FORMULIS ET CANTUUM QUALITATIBUS

[PROEMIUM]

Vocum modus, veterum editus voto, disgregatus a vero et recto cantionis genere, et in chromaticam mollitiem deductus, ob rationis penuriam, nunc ad priorem statum labore haud facili reductus est. Etenim quia ab auctoribus est editus moderaminis jamjamque gravitate carebat.

Nec mirum; cum enim existerent quidam qui illum aurium arbitrio commiserint, quidam vero, potiori agentes consilio, rationi (1) hoc assignarint; utrique, prout voluntas tulit, diversi diversa scripserunt. Itaque, prout possumus, rationis speculatores sequentes, breviter et strictim prosequamur.

[CAPITULA]

(1) Gerb. ha *rationibus.*

I

DE MOTIONE ET VOCIS ACUMINE SEU GRAVITATE

Vox est aer ictus auditu sensibilis quantum in ipso est. Omnis autem vox aut est continua aut divisa. Continua est ubi sic se vocem sequitur ordo, ut unius finis alteriusque principium discerni facile non possit; sicut fit cum in celesti arcu colorum spectamus habitudines. Sic enim rubeus cernitur ut tamen ejus initium vel finis comprehendi non valeat; sic et in reliquis. Divisa vero que singillatim profertur. Nulla vox fit, nisi motus, precedat. Precedente autem motu si fuerit velox, spissiores et acutiores reddit voces; si autem rarus, graviores (1) et grossiores.

Musica vox fit motione; motio autem habet in se tenorem, qui (2) quantitatem motionis exequitur, ita ut si motus fuerit brevis, perparvus existat et tenor; si major, ampliorem habebit tenorem. Musicus autem motus fit sex solummodo modis, id est: tono, semitonio, semiditono vel triemitonio, ditono, diatessaron et diapente. Intueri ergo libet, ut secundum quod creverit motus, crescat et tenor; verbi gratia: ditonus (3) duplum est tono; propterea et duplum habebit tenorem. Tenor autem est mora uniuscujusque vocis, quem et tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt.

II

DE INTEGRITATE ET DIMINUTIONE

Ex supradictis autem motibus alii existunt integri, id est qui monochordum regulariter partiuntur, ut tonus et reliqui. Alii autem ab integritate deficiunt qui monochordum equis ponderibus dividi nequeunt, ut semiditonus. Tonus ergo integra dimensio est, quia per sesquioctavam proportionem regularis monochordi partitionem assequitur; diatessaron vero per ses-

(1) Gerb. ha *graves.*
(2) Id. ha *tenerom. Quod* ecc.
(3) Id. ha *ditonus duplum tonum.*

quitertiam; diapente autem per sesquialteram. Quapropter tonus omnis fit novenis passibus, diatessaron quaternis, diapente vero ternis. Diapason autem ubique fit duobus passibus, cum et vicissim sibi in consonantiarum partibus succedunt.

III

DE CONSONANTIA SEU NEUMIS CONVENIENTIA VOCUM EARUMDEM

Omnis autem cantilena septem dissimilibus vocibus perficitur, ex quibus alie sunt consone, alie vero dissone. Prima itaque et quarta vox ternas in dispositione ac binas in elevatione simillimas habent formulas. At secunda et quinta quatuor in depositione et unam in elevatione. Porro tertia et sexta quatuor ab inferioribus similes habent formulas, a superioribus nec unam. Post has quarta a septima dissociatur amplius, nec ullam retinent proportionum consonantiam ad se invicem. Itemque prima et quinta quatuor a superioribus similes habent formulas, a depositione autem neminem. Secunda vero ac sexta quaternis formulis similibus elevantur ac una deponuntur: unde et utraque proto scribitur (1). Tertia vero et septima ternas elevationes ac binas depositiones habent, similes et deuteri modi extant. Nam vero quarta cum octava unius in una elevatione conveniunt. Notandumque est quia hæ unius esse dicantur modi (2), habentes similes elevationes et depositiones, nullatenus tamen aliqua ex his cum aliqua sibi depositione concordanti, elevatione concordat; aut convenienti in elevatione, depositioni concordat.

IV

DE AFFINITATIBUS DIVERSARUM VOCUM. DE PROPRIO VEL ADIECTIVO ACCIDENTI UNICUIQUE

Unaqueque vero vocum habet aliquid proprium, dum earum affinitas non ex toto acumine vel gravitate concordant, et ali-

(1) Gerb. ha *adscribuntur*.

(2) Gerberto aggiunge: *quæ elevatione magis conveniunt. Que quamvis unius esse dicantur modi* etc.

qua semper similitudine cum extraneis admiscentur, id est cum eis quæ alterius modi sunt utpote *D* et *A* quæ affines sunt, id est unius modi, non sunt (1) pro totum similes, sed singillatim proprias retinent qualitates; id est dum *D* deponitur tono, semitonio et iterum, elevatur tono, semitonio, tritono et semiditono usque ad aliud *d* acutum. Itemque *A* ditono deponitur et semiditono, elevatur autem per tonum, semitonium et ditonum et alium semitonium et ditonum usque ad aliud *a* acutum. Sed satis nunc ostensam esse dissimilitudinem inter affines voces arbitror; nunc et similium vocum edisseram similitudinem. Cum enim *D* sit protus, et *G* tetrardus, utraque tamen tono et semitonio et ditono deponuntur et ea symphonia quæ *D* continetur, si sit depositiva tantummodo, et *G* cani potest: quod exemplo patet in antiphona:



Spiritus alme illustrator omnium (2).

V

DE MODORUM QUATUOR GENERIBUS EORUMQUE PARTICIPATIONE CUM DIFFERENTIBUS DISTINCTIONIBUS

Sunt autem modi vocum quatuor, id est, protus, deuterus, tritus, tetrardus; qui et totidem subjugales habent. Et principales quidem authentos dicimus, subjugales autem plagas nominamus. Eorum differentia talis est: cum quilibet cantus octo vocibus ascendat, descendat vero quinque, atque inter omnes sint duodecim, una ex his bis annumerata, graves omnes cum aliquanta parte acutarum plagis attribuuntur. Porro authentis cunctæ acutæ cum aliquantis gravium conveniunt. Notatoque quod sint tres vocum ordines, id est graves, mediæ et acute; ex quibus mediæ semper annectuntur utrisque; acutæ autem

(1) Gerb. ha *proto tum*.

(2) Gerberto nota questa antifona con le lettere; anzi ha la sola *C* in principio.

conveniunt authentis et graves plagibus; et sic semper tres ex ambabus partibus utrorumque sunt proprie (1).

Differentiarum autem modorum horum formulæ secundum principia cantuum dispositæ sunt; ut quemadmodum finalis vox aliquem proprium modum metitur, sic et rationabiliter principia eorumdem cantuum aptiores sibi formulas coaptent, quatenus sit pulchra connexio que secundum proprios in unaquaque dirigatur motus. Quos motus nempe diximus fore sex, qui dum tribus applicantur adherectionibus, in unoquoque modo diversas et ampliores et in quibusdam districtiores formulas efficiunt, secundum quod unicuique motiones cum adherectionibus adjungere possunt. Nec aliquis modorum ampliores permittitur habere formulas nisi quæ ex ipso regulariter generari poterint; ut sicut cautela permaxima in vocum modulis, dum qualitatibus et quantitatibus excreverint.

Quocirca musicus motus continet qualitatem et quantitatem. Quod si desierit qualitatem quantitatemve motus habere, jam non musicus motus erit. Qualitas autem motus est, utrum sit protus vel deuterus, aut quilibet alius motus. Quantitas autem utrumnam sit duplus, sesquialter aut sesquitertius. Igitur qualitas in modorum speciebus, quantitas in magnitudine prescribitur motuum.

Præterea et modorum diversæ species non minima prepollent quantitate seu qualitate, dum unus in modum historiæ, recto et tranquillo feratur cursu. Alter vero anfractis saltibus concinatur. Alius videatur garrulus, et sevus in sublime extollens audientium animos. Alter vero placidus lætitiamque indicans morum. Quod cuique prudenti satis patebit, curare si studuerit.

VI

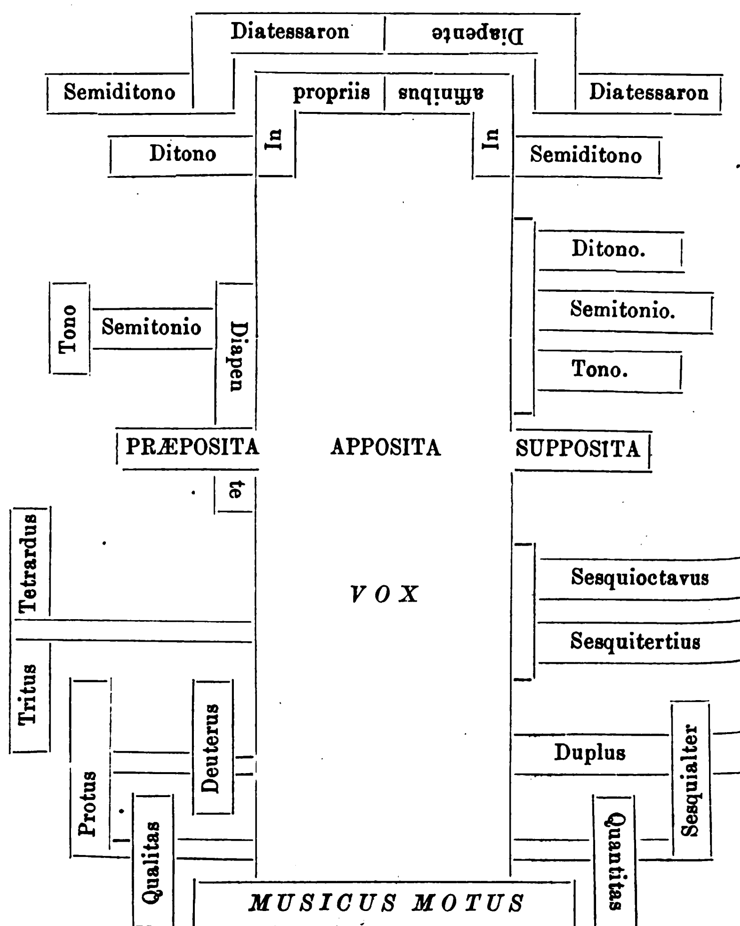
DE FORMULIS DIFFERENTIARUM ET EARUM PROPRIETATIBUS

Diversas autem habent formulas singuli modorum quas regulariter sic de unoquoque producimus modo. Primo omnium constituatur musicus motus in quo sit qualitas et quantitas ex

(1) In Gerberto qui comincia il VI paragrafo.

quo regularis oritur vox. Ex qualitate autem modi et ex quantitate singuli procreantur motus. Vox autem fit preposita, apposita et supposita. Que, dum simul permixte fuerint, regulares et probatissimas in unoquoque modo conferent formulas. Quod ut facilius pateat, figuram subjecimus quo facilior per oculos via sit (1).

(1) Manca la figura in Coussemaker, ma l'ha Gerberto dal quale la riproduciamo.



[Igitur quia, ut dictum est, ejusdem conditionis quatuor et quatuor natura statuit, ita et note pene sunt eodem; solummodo tetracordorum differentia variorum versis caracteribus indicatur.

Primus finalis seu terminalis *F*, dasian inclinum *S*, ad caput, ita: *F*.

Secundus finalis, *C*, versum ad caput, ita: *f*.

Tertius finalis *I* iota simplex et inclinum, ita: *I*.

Quartus finalis *C* demidium ad caput, ita: *F*.

Graves retroversi finales, ita: *T ? N Y*.] (1)

Superiores demissi finales, ita: *I J Y I*.

Excellentes demissi graves, ita: *L l X F*.

INCIPIT DE MODORUM FORMULIS ET CANTUUM QUALITATIBUS

CAPITULUM I (2)

Igitur protus decem habet regulares formulas, id est, sex prepositivas et tres appositivas et unam suppositivam. Et he quidem, que prepositive sunt, fiunt tono, ditono, semiditonio, vel triemitonio et diapente. Appositive autem sunt que in eadem voce qua formula finitur, antiphone principium ponitur, Et he quidem duobus modis fiunt, id est aliquando in prima voce, id est ea que finem terminat; interdum in affinibus, in his videlicet, que finali voci per sex supradictas consonantias conveniunt. Suppositive autem fiunt semiditono; et dicuntur suppositive eo quod fines formularum sub principia ducantur antiphonarum [prepositive vero eo quod preponant] (3).

Quoniam vero protus duas diversas in una terminatione habere videtur formulas, libet intueri uberius, quibus distinctionibus utreque

(1) Le parole chiuse fra i due segni mancano in Gerberto su questo trattato; ma egli le ha negli scritti di Ubaldo, T. I, pag. 153.

(2) Da questo punto prosegue il Gerberto senza nuova indicazione di capitolo.

(3) Mancano nel Gerberto.

discerni valeant, cum una ex eis sit autentica, altera plagalis; ut secundum quod in proto definitum fuerit, teneatur et in reliquis.

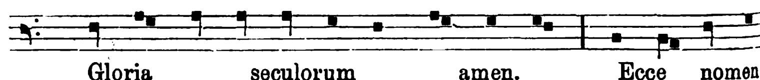
Formulas igitur authenti proti quinto loco a finali voce disponimus (1) Formulas autem ejusdem plage tertia a finali voce constituimus. Hinc itaque constituendum, ut in plagis distinctionum fines vel principia nullo modo super formulas sibi attributas ponantur. Quod si evenerit mox in authenti transit potestatem, quia solis authentis licet intendere fines principiave distinctionum ad quintam. Et quemadmodum illicitum est plagis super proprias formulas distinctionum summam intendere; ita et authentis non est opportunum summam earumdem plagarum (2) vim transferuntur. Sicque singuli propriam amittunt vim, dum alterius nituntur assumere gradum.

INCIPIT PRIMA PARS PRIMI MODI (3)

Protus adest, denis formarum nexus habenis.
Que modum nectunt autentum undique totum:
He tibi sint cordi, jugiter habeantur in ore;
Has queso ne minuas; poteris si addere curas (4)



I



Angelus Domini.
Antequam convenirent.
Montes et colles.
Joannes autem.
Hoc est testimonium.
Dabit ei Dominus.
Ecce veniet desideratus.
Dominus veniet.
Egreditur virgo.
Eterna die Dominus.
Positis autem genibus.
Ecce puer nobis.
Sunt dehinc stati.
Herodes iratus.
Deficiente vino.
Ad hanc vocem.

(1) Gerb. aggiunge: *Quod et in reliquis authentis similiter facimus.*

(2) Id. ha *Intendere, nisi transferantur.*

(3) Manca questa intitolazione in Gerberto.

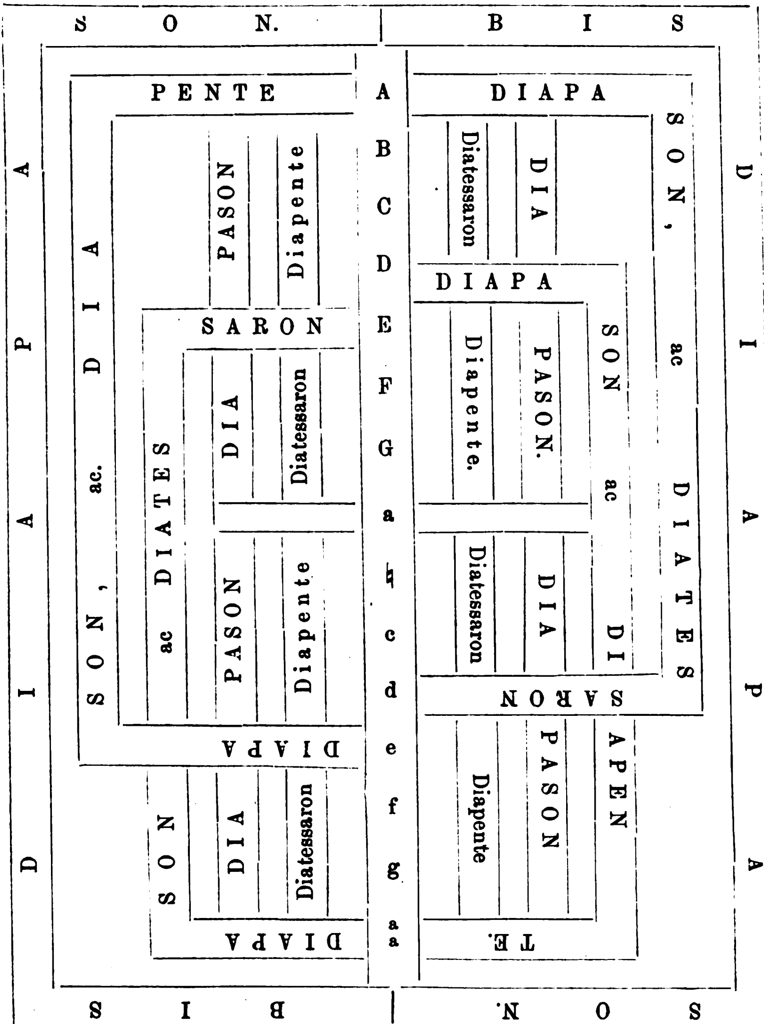
(4) Con questi versi termina Gerberto; il quale ha solo una variante nel secondo, dato dal medesimo nel modo seguente: *Quæ modum authen-*

Ad hoc tantum.
Stat a dextris.
Cum veneratione autem.
Deus Deus meus.

Sederunt multi.
Transeunte Domino.
Cum facis eleemosynam
Tu autem commoraberis.

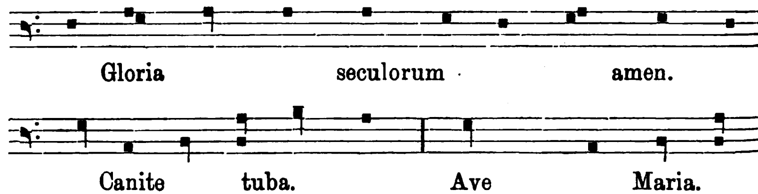
---

ticum nectunt undique totum. Dopo i versi trovasi la figura che riproduciamo qui sotto.



Tradent enim gentes.
Cum immundus spiritus.
Amen dico vobis.
In his autem transiens.
Accepit autem Jesus.
De quinque panibus.
Quid molesti estis.
Cenantibus autem.
Ab insurgentibus.
Ait latro ad latronem.
Currebant duo simul.
Non ego abiero.
Euntes in mundum.
Illi autem profecti.
Loquere, Domine.
Obsecro, Domine.
Johannes et Paulus.
Ego enim jam delibor.
Cum audisset Job.
Hi sunt viri.
Unus ex duobus.
Tradent enim.
Quique ministrat.
Euge serve bone.

II



Homo quidam erat.
Factum est autem.
Johannes vocabitur.
Saulus adhuc.
Puelle saltanti.
Nativitas tua.
Sanctus Dionysius.
Dedisti, Deus, habitationem.
Beati Pacifici.
Qui me confessus fuerit.
Si quis mihi ministrat.
Cum esset summus pontifex.
Tecum principium.
Simile est regnum.
Traditor autem.
Et posuerunt super.
Ad Mariam vero.
Isti sunt sancti qui passi sunt.
Misso Herode.
Cum ejecisset.
Iste est Johannes.
Approbinquabat.

Et hec subsequens nihil distat a precedente, neque ampliorem tenorem ejus distinctio in finem retinet, et hoc brevior est.

Erunt prava.
Dies Domini.
Quid hic statis.
Si duo ex vobis.
Postulavi patrem.
Obtulerunt discipuli.
Preceptor Saule sancte.
Que est ista.

Luciano venerabili.
Adoramus te.
Admirabile est.
Post excessum.
Illo quoque nega.
Cor mundum crea.

III

Gloria seculorum amen. A bimatu et infra.

Medicinam.
Dixit Domino villico.
Laurentius.
Deus me misit
Qui non colligit.
Vidit populos.
Inclinavit.
Exultabunt Domine.

IV

Gloria seculorum amen. Petrus quidem.

Ab Ecclesia. Ad Deum.

Dicite pusillanimis.
Domine, si tu vis.
Domine, puer meus.
Domine, non sum dignus.
Domine, salva nos.
Domine, bonum est.
Domine, si hic fuisses.
Domine, quinque talenta.
Dominus defensor.
Sebastianus.
Vade, Satana.
Mulier, veni.
Lazzarus, amicus.
Mel et lac.
Sol et luna.
Mihi vivere.

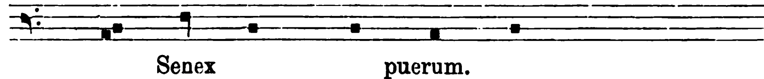
V

Gloria seculorum amen. Reges Tharsis.

Reges terre
Vidimus stellam.
Circumdantes.
Volo pater.
Spiritu principali.
Ecce vere Israhelita.

VI





Columna es.
Abraham pater.
Ductus est Jesus.
Estote ergo.
Cum esset sero.
Hodie completi sunt.
Ascendens Jesus.
O crux splendidior.
Super omnia.
Beati eritis.
Cum sublevasset.

Amavit eum Dominus.
Aspice, Domine.
Euge serve bone.
Filie Jerusalem.
Fulgebunt iusti.
Simile est regnum.
In craticula.
Cum intraret Jerusalem.
Stans autem Jesus.
Stans beata Agnes.

VII





O quantus luctus. O beate Petre. O crux.

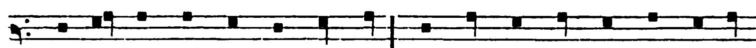
Et cetere que cum his principio concordant, in hac differentia aptabuntur.

VIII



Ipsi soli. Christi virgo. Estote fortes in bello.

IX

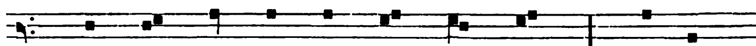


Gloria seculorum amen. Apertis thesauris.

Diffusa est.
Veniet dominus.
Laudate dominum.
Dominus Jesus per quem.
Exurge, Domine, et judica.

In premissis antiphonis preposita est distinctio per ditonum in subsequetibus apposita.

X



Gloria seculorum amen. Leva.

Erunt primi novissimi
Ite, dicite.
Miserere mei, Deus.
Exi, cito in plateas.
Scio cujus.
Vidi dominum.
Leva Jerusalem.
Ecce veniet Deus.
Hi sunt qui cum.
Mittens hec mulier.
Tunc precepit eos.
Vadam ad patrem.
Dominus dedit, Dominus.
Vos amici.
Sancti qui sperant.
Fontes et.

EXPLICIT PRIMA PARS PRIMI MODI

CAPITULUM II

SECUNDA PARS EJUSDEM MODI INCIPIT

Superscriptus autem protus in voce quarta apud quosdam agitur cum omnibus formulis sibi assignatis. Quoniam autem *C* litteram, que apud veteres tertia habebatur, pro certo comperimus ex numerorum ratione fore primam; idcirco hunc protum in *D*, id est secunda littera, cum omnibus formulis assignatis disposuimus. Noluimus autem vocum modum in litteris mutare, ne error minus capacibus fieret permaximus. Hoc tantum studuimus ut ea vox, que secundum numerorum rationem, prima erat, loco primo poneremus, et in monocordo prima affigeretur, servata sibi antiquitatis forma et specie.

Quoniam vero protum in secunda et sexta diximus esse voce differentem, tamen libet antiphonas, cum propriis formulis, iterum in autentum protum intexere eas solummodo, que penitus motuum positione recedunt a proto jam superius relato. Nec videatur absurdum, si parum permutari videatur a priori. Quem qui cupit, accipiat; qui autem noluerit minus compellitur: invidia solummodo ne agat: utatur vero quem libens exceperit.

Diverso numero pollet non nomine tantum
Hic protus; proprias conceptus habere figuras
Quas nec miscuit autento prima ordine fixo.
Consimili voce, discordet recto tenore.



Iter natos mulierum.



Consilium fecerunt.
Exaltata es gloriosa.





Quod si istas tres differentias nolueris sic cecinere, exemplo retrolatorum dicere potes, nihilque nocet.

IN INTROITIBUS

I



(1) Hæ quatuor ultimæ figuræ cum clavi, sed falso, in codice notantur.

Gaudete in Domino.
Etenim sederunt.
Exurge.
Exclamaverunt.
Exaudi Domine.
De ventre.
Laudate pueri.
Dominus secus.
Justus non conturba.
Justus ut palma.

II



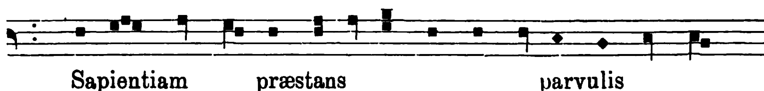
Rorate celi.
Gaudeamus omnes.
Suscepimus.
Inclina Domine.

III



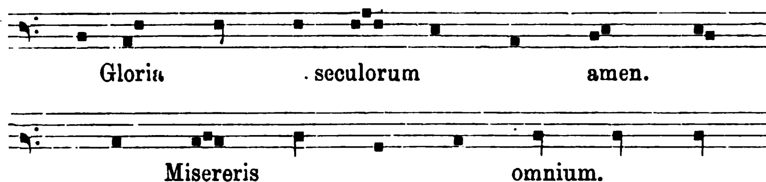
Ego autem in justitia,
Ego autem in Domino.
Lex Domini nostri.

Iste introitus duorum modorum videtur esse; id est autenti proti et autenti triti et in quantum videre possumus. Rectius esse potest autenti triti quam proti, sed quia culpabimur veterum fore argumentatores, in singulis modis quod proprium habeat dicamus. In proto nullam proprietatem retinet aliam, nisi quod omnes suas distinctiones infra ipsius terminos coarctatur. Si ergo proti eam vis facere, erit ex supraposita differentia et terminabitur, sic:



Meditatio cordis.
Sapientiam sanctorum.
Salus antem justorum.
Scio cui credi.
Dicit dominus sermones.
Factus est dominus protector.
Justus est dominus.
Da pacem domine.
Gloria et honore.

IV



IN COMMUNIONIBUS

I



[benignitatem

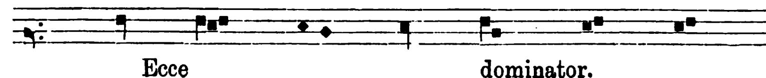
Data est mihi omnis potestas.
Cantate Domino alleluia.
Ecce virgo concipiet.
Revelabitur gloria Domini.
Amen dico vobis.
Viderunt omnes fines.
Confundantur super.
Fili quid fecisti.
In salutari tuo.
Mirabantur omnes.
Tu puer propheta.
De fructu operum.
Qui vult venire.
Psallite Domino qui.
Illumina faciem.
Manducaverunt.

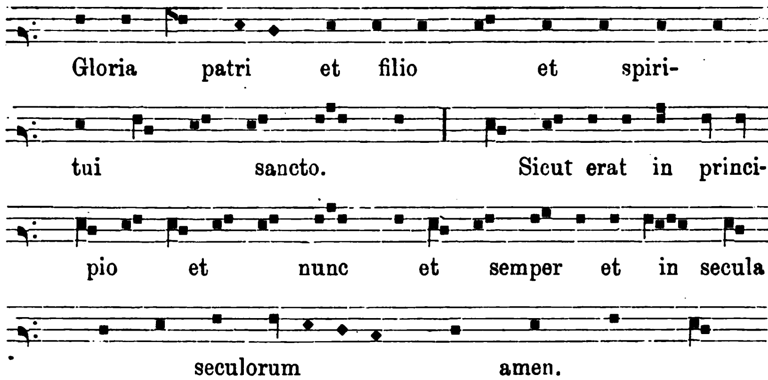
II



Notas mihi fecisti.
Amen dico vobis.







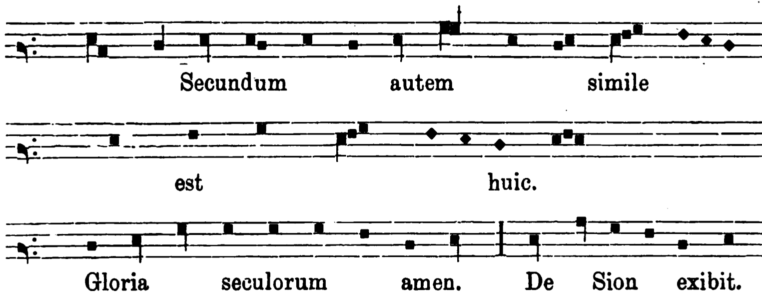
FINIT MODOS PRIMUS

CAPITULUM III

INCIPIT MODUS SECUNDUS

Qui grece dicitur plagis proti, id est, pars primi. Nam in ea voce finitur in qua et primus; nihilque ab eo differt, nisi quod graviores et minus acutas antiphonas recipit.

Plagarum tropi sociantur rite secundi.
Autentis formas retinent, semperque minores;
In quibus et proti primum contexere plagin
Libuit, ut recto succedant tramine cuncti.
Ardua hic spernit, media et graviora resumit,
Et se per duplas patitur constringere formas.



Ecce in nobilus.
Levabit Dominus.

Juste et pie.
Consurge consurge.

Consolamini.
Omnipotens sermo.
O sapientia et ceteri.
O lex per Moysen.
Spes Domini
Constantes
Deus a Libano.
Levate capita.
Quem vidistis
Genuit puerpera.
Lux orta est.
Ante luciferum.
Psallite Domino nostro.
Cujus pulchritudinem.
Ancilla Christi.
Benedictus es.
O Domine salvum.
Laudate Dominum.
Tunc assumpsit.
Assumpsit Jesus.
Arguebat Herodem.
Astiterunt Reges
Benedicat nos
Nemo in eum
Dominus deus auxiliator.
Framea fusci.
Dominus tamquam ovis.
Oblatus est.
Tulerunt lapides.
Calicem.
Mihael Archangelus
A porta.
Ego sum qui sum.
Crucem sanctam.
Vado ad eum.
Rogabo patrem.
Stans a longe.
Significavit Deus.
In nomine Jesu-Christi.
Bonum certamen.
Vos qui secuti estis.
Domine rex omnipotens.
O beatum virum.
Virgo gloriosa.
Ambulans Jesus
Templum Domini sanctum
Lapides pretiosi.
In omnem terram
In lege Domini.
Filii hominum.
Invocantem.



In spiritu.
Vos ascendite.
Beata mater.

IN INTROITIBUS



Dominus dixit ad me.
Ex ore infantium.
Vultum tuum.
Ecce advenit.

Me expectaveris.
Redime me Domine.
Fac mecum Domine.
Letetur cor.
Sitientes venite ad.
Clamaverunt justi.
Cibavit eos.
Molte tribulationes.
Mihi autem nimis
Dominus illuminatio.
Terribilis est.
Dominus fortitudo.

IN COMMUNIONIBUS

Gloria seculorum amen. Hierosolima [surge

Domine firmamentum.
Vovete et reddite.
Narrabo omnia.
Dominus Jesus postquam.
Data est mihi
Omnis qui in Christo.
Ego sum pastor.
Gaudete justi.
Mens septimo.

R). Lætentur celi et exultet.
Orietur in diebus.

Gloria patri et filio et spiritui

sancto. Sicut erat in principio et

nunc et semper et in secula seculorum

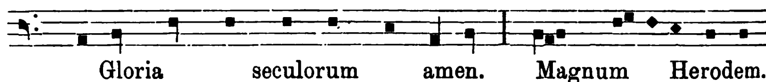
amen.

Hic adnotandum est quod, secundum quosdam diligentius perspicientes, multe antiphone quarti modi, maximeque omnes que in duabus formulis subcribuntur, a multis pronuntiantur in voce prima. Que vox quamvis deponatur duobus tonis ad similitudinem quarti modi, tamen propter elevationem videtur esse secundi modi, quia supradicte antiphone habent duos tonos in depositione et rursus tonum et semitonium in elevatione; quod proprium est primi modi prime vocis. Unde a quibusdam inter symphonias prime vocis annumerate sunt.

Sed in modorum omnium qualitas intueatur et placet istas symphonias sub eadem regula constringi, magis pertinent ad tretrardum autentum quam plage deuteri vel proti. Certissime enim constat quod deuterus semitonio et non tono elevatur. Cum iste per tonum ac semitonium elevatur. Secundus modus pronuntiatus ergo a cantoribus erit primi modi prime vocis, quum licet eum deponi ad similitudinem deuteri et elevari a similitudinem proti, quia deuterus ommino caret. Et item plage proti esse non licebit, quum quarto loco a finali voce omnes distinctiones mittit. Et iam differentiam naturalem cum plage proti non quarto, sed tertio loco a se differentias et distinctiones omnes recipiat. Finalis ergo vox hujus symphonie deponatur tono et mox apparebit certissime ea esse quarta modi septime vocis. Notandum quoque est, quia hi qui eam pronuntiat de plaga deuteri, recipiunt in ipsam symphoniam juxta primam vocem duas diversas voculas, quod quia sit absurdum, nullus qui naturam vocum cognoscit, ignorare poterit.

Igitur quemadmodum in proto autentico duas discretas facies depinximus et secundum quod in ipso deffinivimus in ceteris autentis convenire diximus, sic et in plagis diversas et annumeratas distinximus partes. Habebit autem et plagis proti duas dissimiles fines, id est, finales voces, ex quibus prima descripta est, nunc posterior subcribitur.

Currere qui cupis, ambobus gressibus ito.
Non bene properit ex imo claudicat is qui.
Sic modus in singulis melorum omnigene seccis.



Gloria seculorum amen. Magnum Herodem.

Benedicta es infir.
Unus est enim.
Principes sacri.
Accessit Jesus et tetigit.
Martyrum chorus.
Te unum.
Venite adoremus.

IN INTROITIBUS

Moltitudo languentium.

IN COMMUNIONIBUS

Ultimo festivitatis.

℟. Si bona suscepimus.

FINIT PLAGIS PROTI

CAPITULUM IV (1)

SECUNDUS MODUS INCIPIT. AUTENTUS DEUTERI

Descriptus regulariter cum suis partibus protus superest, ut deuterus intexatur cum suis formulis tam autenticis quam plagalibus, quas habet postpositivas tono, ditono et diatessaron. Suppositas autem per semitonium et hec in autentis habet autem et appositas. Unde et quinque formulis constare videtur. Habet autem multas antiphonas que annomales esse videntur, ex quibus alie videntur plage tetrardi, alie vero plage triti. Ratione ergo non modica hic opus est, ut possint rectissime queque antiphone propriis aptare modis autentis aut plagis, nec alio permutentur.

Iste autem modus non adeo aliorum autenticam servat regulam; cum enim alii quinto habeant furmulas iste insuper sexta; unde et fines vel etiam principia distinctionem in sexto a se gradu constituuntur.

Quod non autoritate, sed ex necessitate habet: erat enim nimis difficile tres oontinuos tonos sine semitonio exprimere; idcirco postposita regulari vocum aonnexione necessitas est secuta.

Phrygius modus est protus, hypolydius deuterus estque.
Hic aliter modus nescit distinguere vocum.
Hic resonant celsa tantum spiramina quinto.
Hic graditer sexto nec horum lege tenetus.



I



Dominus legifer noster.
Tollite
Salva nos Christe

Nemo te condemnavit.
Nemo tollit.

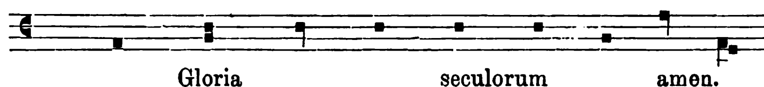
(1) Qui nel Codice e nella riproduzione di Coussem. vi è V, per errore di numerazione.

Quecunque ergo simile principium habuerint in hac aptabuntur formula; sed hec eadem formula obtinet alium principium. Que in his quidem, que premisse sunt est preposita per ditonum; in his autem, que sequuntur, supposita per semitonium, ut pote:

Iter natos.
Sic eum volo.
Dominus rex.

Et cetere ad eundem modum.

II



Si quis diligit me.
Cum esset rex in accubitu.
Mercenarius est.
Cum fortis armatus.
Si in digito dei.
Qui sequitur me.
Et intravit cum illis.
Ante diem festum.
Letamini.

Item in eadem formula absimilitudo parvissima.

Alliga, Domine.
Adhesit anima.
Symeon justus.
Accipiens Symeon.

III



Tolle puerum.
Fidelis servus.
Herodes enim tenuit.
Malos male.
Ego sum pastor bonus.
Justus cor suum.
Hic est discipulus
Qerentes eum.
Elisabeth Zacharie.
Cum repente
Homo quidam fecit.
Domine patior.
Jerusalem Jerusalem.
Tu Bethleem.
Domine probasti
Omnia quecumque
Quem in eternum

Sunt preterea plurime antiphonarum que hujus videntur formule cum sint ex autento proto et prima voce; sic est: *Pulcra es,* et inter quas quidam autenti deuteri faciunt, non bene tonorum semitonio-

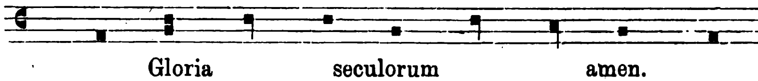
rumque positionem intuentes: vel idcirco eas deuteri faciunt quidam quibusdam *D*, *E*, *F* et *G* finales constitute in omnibus omnino modis vocum tropis indifferenter et improvide sint.

IV



Quanda natus est.
Qui de terra est.
Quare detraxisti
Dum complerentur
Beatus vir qui lege.
Pretiosa sunt.
Vidit igitur assi.
Cecilia famula.
Hec est que nes.
Cum audisset Petrus.

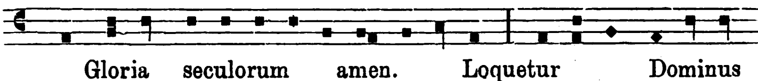
V



Domine probasti me.
Omnia quecumque.
Quem in eternum.

IN INTROITIBUS

I



Timete Dominum.
Dispersit dedit.
Benedicit Dominum.
Tibi dixit cor meum.
In Deo laudabo.
Liberator meus.
Omnia que fecisti.
Victricem manum.
Intret oratio.
Caritas dei.

II



Sacerdotes tui Domine.
Dum clamarem.
Ego clamavi.
Vocem jucunditatis.
Ecce oculi Domini.
Repleatur os meum.
Cognovi Domine quia.

In hac enim regule formula deveniunt alii introitus, qui parum perabsimiles sunt, ut est:

Confessio et pulchritudo.
Dum sanctificatus fuero.
Si iniquitatis.
Miserere mei Deus.
In nomine Domini omne.
Domine dum egrederis.
Dicit Dominus Petro.
Nescio vos.

IN COMMUNIONIBUS

Gloria seculorum amen.

Qui meditabitur.

Gloria seculorum amen.

Scapulis suis.
Gustate et videte.
Justorum anime.
Tu Domine servabis.

℟. Audite verbum Domini
℣. Annuntiate et auditum.

Gloria patri et filio et

spiritui sancto sicut erat in

principio et nunc et semper et in

secula seculorum amen.

Hic notandum est quod tertius modus maluit contra omnem usum et regulam incipere suam differentiam in superiori sexta a suo fine, quam in quinta, quia vox secunda que super ejus finem est quinta, quamvis ipsi fini possit convenire, discordabat tamen a sexta, a fine hujus toni, que est proxima voci secunde: consulte igitur agens modus tertius abjecit sororculam ♮ ne vicinam amitteret *C*. Hic apparet nullius esse modi illam vocem *b*, quam quidam adderunt in monocordo. Nam si illa regulariter adderetur, modus tertius hanc penuriam non pateretur.

ESPLICIT DEUTERUS AUTHENTI

CAPITULUM V (1)

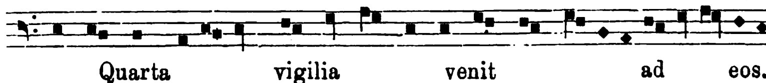
DEUTERUS PLAGIS EJUS INCIPIT

Deuterus perstrictus in quinis formulis subinde texatur ipsius plaga que quondam apud quosdam novenis, constitutionibus habitudines suorum instituerat melorum. Nunc autem abstractis tribus, que proti et tetrardi erant, applicitas sibi sufficere possunt senas; detractas autem propriis autentis reddimus quo iuncta suis melius concinant melis. Differentie deuteri plage proprie sunt ea, que habent antiphonas.

Vigilate.
Rubum quem viderat.
Justi autem
Fidelia.
Syon.
Omnes autem vos fratres.
Reliqui autem.
Ante me non est.
Benedicta tu.
Post partum.

Predictorum sunt autentuum.

Deuterus in quinis subactus congrue piris
Ipsius adstrictim curratur ordine plagin
Que quondam lembis cantus fulcare novenis
Immensus pelagus multi quoque ciere motus
Consint in senis graditer inclita tribus adeptis.



(1) In Caussem. VI, per la ragione che sopra.

I



Vigilate animo.
Turba multa
Credo videre
Sancta Maria.

In his apposita est formula et in oorum similibus. Ceterum subsequentibus fit supposita ut in his antiphonis.

Maria et flumina,
Omnes gentes.
Tria sunt munera.
Sic veniet.
Mentem sanctam.
Anxiatus est in me.
Habitabit.
Lux perpetua.
Sanctissime confessor,
Pater sancte.
Sanctus et verum.
Laudabo Dominum.
Scitis qui me tradit.
Duo homines.
Ostendit sancti.

Precedens formula partim semitonio est supposita, partim apposita: subsequens autem diatessaron preponitur. Igitur in formarum positionibus curandum que et quibus motibus sint preposite vel apposite, aut supposite.

II



Rubum quem viderat.
Secus decursus.
Appenderunt mor.
Innuebant.
Biduanas.
Ambulabunt mecum.

Et hec quidem ut superior prima semitonio est supposita ut in his apparet antiphonis.

III



Justi autem ipsi.
Saulus autem tremens.

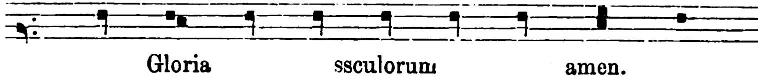
IV



In domum Domini.
Fidelia.
A viro iniquo.

In mandatis.
Nisi diligenter.

V



Syon noli tardare.
Vade jam et noli.

O mors ero.
Factus sum sicut,

VI

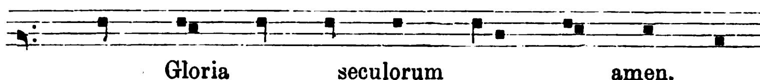


Diligebat autem.
Homo erat
Pater peccavi.

Hinc proprias hujus plage formulas et alie describuntur que nullatenus hujus esse possunt, sed sunt autenti tetrardi, quas si in hoc modo subiungere velis, erit talis error ut ejus finalis vox sit *A* qua protus regitur. Ac demum ipsum *A* semitonio elevatur, que tono regulariter elevabatur. Quapropter nec pervalent esse plage deuteri propter supradictas causas. Sed sunt quidam, qui eas proti plage esse putant; sed non sunt, quia secundum usualium cantuum attestationem perhibetur, minime plagis protus super tertiam a finali voce distinctiones recipit, in istis antiphonis prevaricatur. Propter dissolutionem ergo distinctionum et modorum in vocibus pronutiationem minime utrisque conferetur plagis; sed autento tetrardo aptius coaptabitur.

IN INTROITIBUS

I

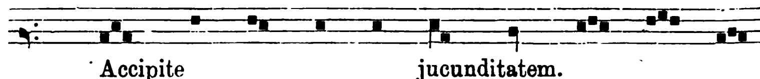


Omnis terra.
Intret in conspectu,
Salus popoli.
Protector noster.

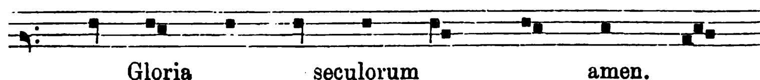
Predictis introitibus formula sit suppositiva semitonio et paululum premittantur ita ut sit appositiva ut in appositis introitibus.

Sicut oculi servorum.
Deus in nomine tuo.
Judica me Deus.
Eduxit eos Dominus.
Exaudivit Deus.

Subsequitur unus introitus qui vitiose inchoatur ita ut magis appareat autenti esse deuteri aut plage tetrardi, id est *Accipite jucunditatem;* inchoabitur ergo sic melius.

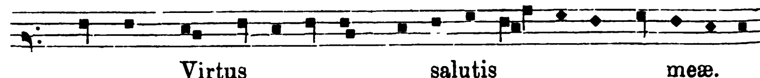


II



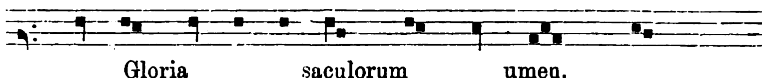
Prope esto Domine.
De necessitatibus meis.
Judica Domine nocentes.

Hujus finis vitiose canitur in septimo, sed sic melius in quarto pronuntiatur.



Idem in introitu: *Nos autem gloriari opportet* satis patet:

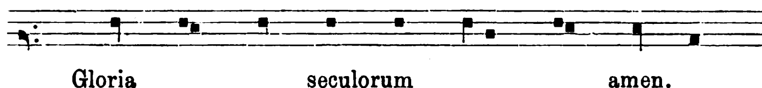
III



Reminiscere.
Resurrexi.
Misericordia Domini.
In volontate tua.

Et reliqui ad eumdom modum incipientium se.

IN COMMUNIONIBUS



Exulta satis filie.
Magna est gloria ejus.
Vidimus stellam.
Tanto tcmpore.
Feci judicium.
Acceptabis sacrificium.
Jerusalem que edificatur.
Ab occultis meis.
Semel juravi.
Dilexisti justitiam.
Per signum crucis.
Inclina aurem.
Tollite hostias
Memento verbi tui
Benedicimus dominum celi.
Pater cum essem cum eis.

℟. Petre amas me
℣. Symon Joannis.



ESPLICIT PLAGIS DENTERI

CAPITULUM VI (1)

INCIPIT AUTHENFUS TRITUS

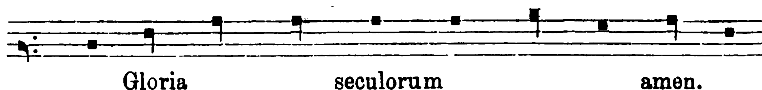
Post proti deuterique digestas ordine formas tam plagales quamque autenticas triti ac tetrardi vim usque indagini debentur. Ex quibus primus duplex et ulterior simplex habetur. Ex supradigestis autem tropis vel tonis, qui similiter duplices habentur, is modorum in omnibus dignitatem sortiebatur nominis, qui in elevatione plurioribus pollebat tonis. Isque in tantum judicabatur minimellus, cui pauciores in elevatione aderant toni, ut nec nomine arbitraretur dignus quod in trito minime observatur, sed minor nominis dignitatem adeptus, solita caruit major. Igitur ut in ceteris major hic primatum teneat, notandum est minorem tetrardicam habere vim, sed in elevatione, non in depositione.

Troporum quintus tritus agricole dictus
Insequitur splendens croceo rubroque colore.
Hic monstrat ceteras super signacula notas.
Deuterum et protum subscripto ordine primum
Claviger ac fortis reserat sic ostia vocis.

Nota quod finis quinti modi noviter emendatus est ad proprietatem ejusdem toni, quia ille finis qui in uso erat, non poterat esse hujus toni, nisi finiretur voce tertia. Quod si fieret quantum ad elevationem pertinet, nulla differentia esset inter autento tetrardo et trito.



I

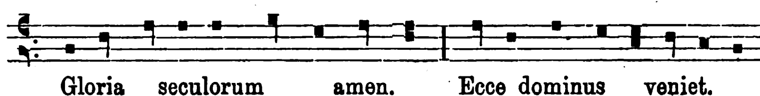


Vox clamantis.
Montes et omnes.
Letamini.
Solvite templum,
Exultabunt omnia.

In predictis antiphonis et earum similibus formula hec est apposita; in subsequentibus autem erit similiter apposita.

(1) Vedi nota del Capo precedente.

II



III



Ponent Domino.
In sole posuit.
Elevamini.
Celi aperti snnt super
Non mihi solo.

IN INTROITIBUS

I



Loquebatur Deus.
Domine refugium.
Verba mea.
Exaudi, Deus, orationes.
Ecce Deus adjuva me.

II



Circumdederunt me.
Letare Jerusalem.
Miserere mei Deus.

IN COMMUNIOBUS



Servite Domino in.
Non vos reliquam.
Intelligite.
Justus Dominus.
Tu mandasti.

Pacem meam do.
Unam petii
Dico vobis.
Domus mea.

R. Hodie nobis de celo.
V. Gloria in excelsis.



EXPLICIT AUTHENTUS TRITUS

CAPITULUM VII (1)

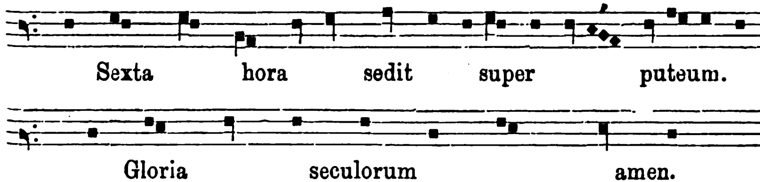
INCIPIT PLAGIS TRITI

Prefatus ergo tritus qui vocum aliorumque modorum est quasi formator et ostensor, coloribus tinguitur croceis et rubris ut eo modo ceteros circa se signet signatus quos ipse cernitur coloribus. Fit autem interdum post duos adjecto semitonio; aliqui vero post tres cum semitonio adjunto. Superior autem pars semitonii tritum et inferior deuterum sonat. Cumque dnabus insit vocibus plagale quoddam ex una resonat, autenticum ex altera. Etenim cum super se duos acceperit tonos et semitonium, antiphonas, responsoria, introitus, communiones et omnia pene que in ipso esse possunt plagalia facta; autentica autem numquam aut rarissime. Item cum fuerit trium tonorum ac semitonii ejus elevatio in ipso autentica sunt minusque plagalis esse potest. Igitur tritus trium tonorum autenticus et duorum, plagalis nihilominus est servans sibi propriis locis, ut nec autenticus plagalem recipiat, nec plagalis autenticum. Cum tritus duorum tonorum

(1) In Caussem. VIII, per la ragione che sopra.

accipiet autenticam vim aptissime coaptabitur tetrardo autento per distinctiones et snperiores motus, quod suis in locis explicabitur. Plagis autem tritus interea propria in voce finitur, que duobus elevatur tonis. Interdum in affini, que predictam elevationem habet, in eo tamen differunt quod in ille semitonio deponitur, iste autem tono.

Simplicior casus quam strictas possidet amplas
Tertia plagarum districte et prima sub una.
Regula formarum variisque insistere vocum
Ordinibusque solent fusco colorare alieno
Sub modulo trium referetur tertia vocum.



Ipse invocavit.
Verbum caro factnm.
Notum secundum,
Serve nequam
Hodie intacta.
O admirabile.
Occurrit beato.
Virgo hodie.
Nesciens mater.
Fluminis impetus.
Benedictus Deus.
Eructavit cor meum.
Si ego verus Christi.
Vobis datum est.
Alleluja.
Noli flere.
Modicum et non.
Nimis exaltatus es.
Non turbetur cor.
Dominus in Sion.
Domiuus in celo.
Adorate Dominum.
Que mulier.
Ponens Petrus.
O quam gloriosum.
Exaltabuntur.

IN INTROITIBUS

I



Hodie scietis.
In medio ecclesie.
Sacerdotes Domini.
Esto mihi in Deum.
Quasimodo geniti.
Cantate Domino.

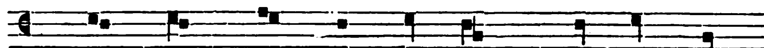
Justi epulentur.
Respice in me.
Omnis gens.
Exultate Deo.
Dixit Dominus ego.
Requiem eternam.

II



Os justi.

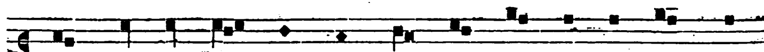
IN COMMUNIONIBUS

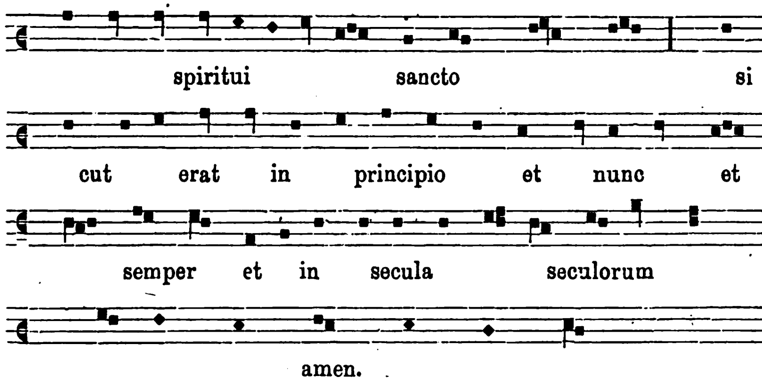


Diffusa est gratia.
Ecce Dominus veniet.
In splendorlbus.
Quinque prudentes.
Qui me dignatus est.
Qui manducat.
Pascha nostrum.
Surrexit Dominus.
Mitte manum.
Posuisti Domine.
Tu es Petrus.
Simon Joannis.
Honora Dominum.
Dixit Andreas
Circuibo et immolabo.

Iste due communiones, que sequuntur, id est: *Panem de celo*, et *Anima nostra* proprie sunt de quinto tono et de secunda differentia. Preter hos cantus, qui subter descripti sunt, qui esse possunt in ea voce, que duobus intenditur tonis, et remittitur semitonio et duobus tonis vel etiam tribus; sunt alii perplures, qui esse non possunt, nisi in ea voce, que elevatur per duos tonos et deponitur tono et semitonio, ut est *G*. Quod cum venerit multis erit impromtum utrum autento deutero, an plage tetrardi seu triti conferantur. Prudentia autem in brevi plura patebit.

℟. Aspiciebam. Potestas ejus.





Multa responsaria sunt ex isto modo, quia magis finiuntur in tetrardo, quam in trito, sicut est: *Ego sum id quod sum.*

PARS TERTIA PLAGARUM EXPLICIT

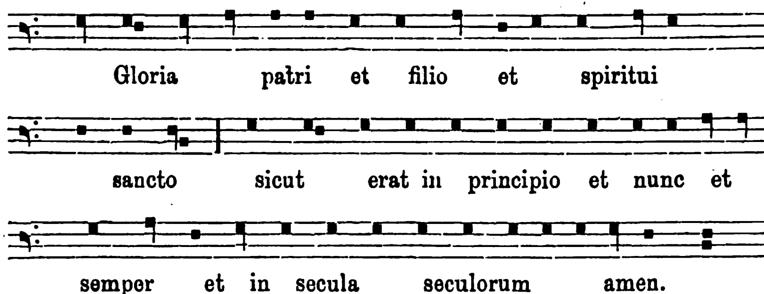
CAPITULUM VIII (1)

TETRARDUS AUTHENTUS INCIPIT

Premissi ergo modi cum subsequentibus ex diapason consonantie esistunt speciebus, quos tropos vel tonos nominamus. Est autem constitutio in totis vocum ordinibus gravitate differens aut acumine. Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus consistens ex consonantiarum conjunctione, quale est diapason vel diapente vel diatessaron aut diapason et diapente vel bis diapason. Unde et quasdam in autentis ac plagis symphonias reperimus, que ex sola diatessaron aut ex solu efficiuntur diapente vel diapason, quarum perfectissima diapason est quæ ex toto autenticum aut ex toto plagalem efficit cantum. Ex diatessaron vero et diapente medius efficitur modus, qui nec autenticam nec gravem proprie reddit partem cantilene. Unde cujusmodi fuerit discenri non valet, utrum autento aut plage conferri valeat, nisi ex distinctionibus. Ex diapason ergo et diapente efficitur modus, qui et autenticam et plagalem unisone resonat quantitatem. Igitur, ut in ceteris, et in trito forme cum propriis antiphonis in autento inferantur tetrardo, quas necesse est ut propositas, appositas et suppositas habeat. Propositas per tonum, ditonum, semitonium et diapente, que simul quinque fiunt: duas scilicct per tonum et unam per semitonium, unam vero diapente, quintam vero per ditonum. Suppositas autem per tonum

(1) Vedi osservazioni ai capitoli precedenti.

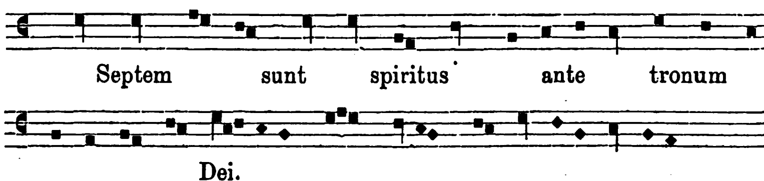
duas, et unam per semiditonum; ·nna autem fit apposita. Adnotandum etiam quod aliquando superscriptus tetrardus in voce tertia finitur, que trito adscribitur, etsi in antiphonis tantum, cui propriis subjungendus est psalmus per parvissime ab aliis sejunctus, sonat autem sic.



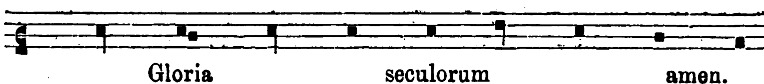
Verbum caro.
Jerusalem gaude,
Jerusalem respice.
Ascendo.
Laudem dicite.
Accipite spiritum.
Quomodo fiet.

Predictas autem antiphonas non in propriis differentiis disposuimus, sed ostendimus cujus vobis sint, et quomodo earum psalmi et ceterarum antiphonarum psalmo ejusdem modi discordent. Inter alias autem antiphonas in differentiis propriis subscribuntur.

Ultimus autentum tetrardus grece vocatur
Corpore detractas in cujus reddere formas
Perplacuit certis, valeant que ciere phtongis
Pullulat ex proto et trito nam sub super hisque.



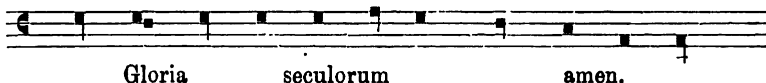
I



Jerusalem gaude.
De celo veniet.
Magnificat.
Afferte Domino.
Redemptionem.
Mirificavit.
Non sunt loquele.
Qui me dignatus est.
Ad te de luce.
Ecce ascendimus.
Lucia virgo.
Ego rogavi.
Venite, benedica.
Non totis manibus.
Statuit ea.
Dum tribularer.
In pace factus est.
In Gallilea.
Cito euntes.
Maria stabat.
Venit Maria.
Helena sancta.
Sebastianus.
Dixit Romanus.
Valerianus in cubi.
Interrogatus.
Martinus adhuc.
Martine misi nos.
Beata Cecilia
Et erexi Jacob.
Erumpant montes.

Sunt quidam qui ex principio harum antiphonarum aliam colligere nituntur differentiam sed hec mihi inutiliter fore videtur: Sunt autem he et hec earum differentia.

II



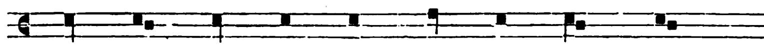
Jcrusalem.
Ecce apparebit.
Ecce mitto.
Joseph fili David.
Lapides torrentes.
Christo quotidie.
Vade Anania
Juravit Dominus.
Dixit pater familias.
Pro timore autem.
Si manseritis.
Si cognovisceris.
Philippe quomodo.
Agatha.
Ego veritatem dico.
Ascendo ad patrem.
Audistis quia dictum.
Dixit Dominus ad cultorem.

In finem discordat; cum enim sit ex isto tono, quidam eam finiunt quarto, sed sic melius prolata sonat.



Cum vocatus.
Oculi tui.
Assumpta est.
Te glorlosus.
Sancte trinitatis.
Videntes stellam.
Concede nobis.
Vidit Jacob.
Sacerdos Domini.
Custodi me.

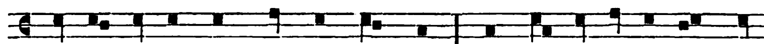
III



Gloria seculorum amen.

Facta est cum.
Angelus ad pastores.
Pastores loquebantur.
Veterem hominem.
Puer qui natus est.
Ingessus est Angelus.

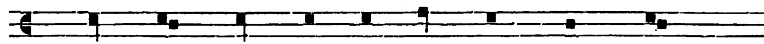
IV



Gloria seculorum amen. Si coram hominibus.

Electus fratribus.
Ingenua sum.
Discerne causam.
Helena Constantini.
Exortum est.

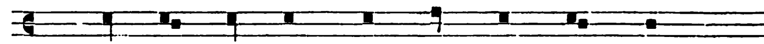
V



Gloria seculorum amen.

Stella ista.
Dixit Dominus.
Dives ille.
Ingressus.
Vivit Dominus.
Cum Angelis,
Et valde mane
Quid me queritis.
Serve bone
Vide Domine.
Benedicam te.

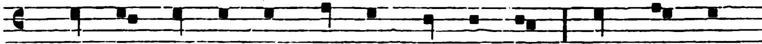
VI



Gloria seculorum amen.

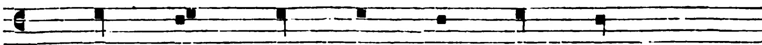
Domine ostende nobis.
Quo progrederis.
Confortatus est.
Clamaverunt.
Benedicta.
Pretiosa.
Loquebantur.
Recordare mei Domine.

VII



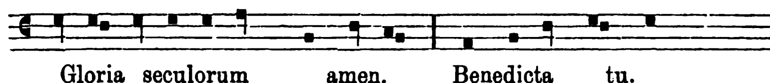
Tu es qui venturus.
Dextram meam.
Posuit signum.
Sit nomen Domini.
Induit me.
Christus circumdedit.
Specie tua.
Ipsi sum desponsata.
Ingressa Agnes.
Mecum enim.
Annulo suo,
Adjuvabit eam.
O quam pulchra est.
Propter fidem.
Quis es tu qui venis.
Agatha letissima.
Relicta domo.
Si vere fueris.
Liberavit.
Dixi iniquis.
Proprio filio.
Caro mea.
Strinxerunt.
Nativitas est.
Cum jucunditate.
O magnum pietatis.
Imposita manu.
Non meis meritis.
Vidi super montes.
Ego si patibulum.
Salve crux.
Nemo hic aliud.
Letabitur justus.

VIII



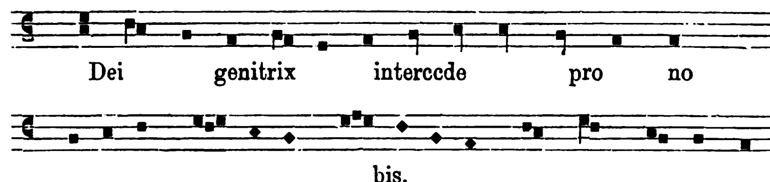
Post partum.
Dignare me.
Rorate celi.
Emitte agnum.
Annuntiate.
Crastina die.
Popule meus.
Ut cognoscamus Deum.
Sinite parvulos.
Gaude Maria.
Angelus Domini.
Ascendit dominus.
Custodiebant.
Egredietur dominus.

IX



Ecce rex venit.
Super te Jerusalem.
Qui post me venit.
Da mercedem.
Ante chorum.
Judicasti domine.
Si quis sitit.
Tempus meum.
Potestatem habeo.
Oves mee vocem.
Multa bona.
Desiderio.
Non haberes.
Exortatus es.
Confundantur.
Elevata est.
Posuisti domine.
Hic accipiet.

Iste due differentie que sunt in finem hujus modi, ipsius sunt cum subiectis antiphonis, sed vitiose hactenus dicte sunt propter errorem finis antiphonarum in quarto tono, nunc autem sic eorum finis dicendus est;



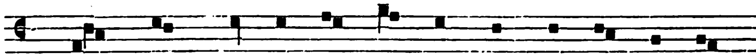
IN INTROITIBUS

I



Oculi mei semper.
Aque sapientie.
Venite benedicti.
Ne timeas.
Respice domine.
Judicant sancti.
Populi Sion.
Deus in loco sancto suo.

II



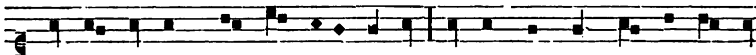
Gloria seculorum amen.

In virtute tua.
Probasti Domine.
Protexisti me Deus.
Viri Galilei.
Expecta dominum.

Audivit dominus.
Ne derelinquas me.
Deus in adjutorum.
Adorate deum.
Miserere mei Deus.

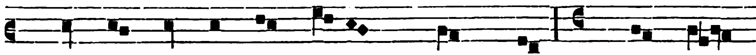
IN COMMUNIONIBUS

I

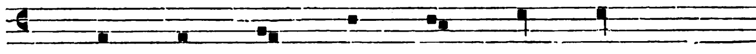


Gloria seculorum amen. Vox in rama audita.

Domus mea.
Factus est repente.
Signa eos qui in me.



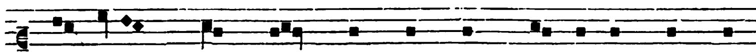
Gloria seculorum umen. Di ci



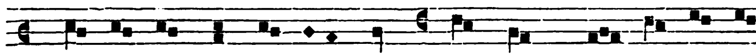
te pu - sil - la - ni - mi.

Tolle puerum.
Si conresurrexistis.
Qui memini.

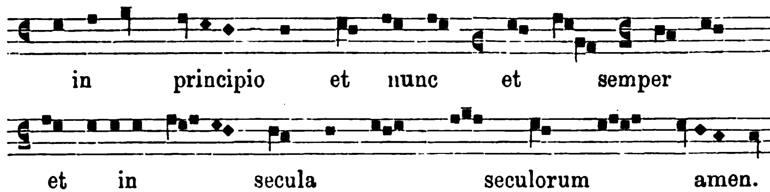
℟. Aspiciens a longe.
℣. Quique terrigene.



Gloria patri et filio et spiritui



sancto sicut erat



FINIT AUTHENTUS TRETRARDUS

IX (1)

PLAGIS EJUS INCIPIT

Descriptis etiam tropis tam authenticis quam plagalibus ultimi restat plagalis pars quam pre omnibus aliis partibus optamus et diligimus. Dulcior etenim cunctis fertur modis et, ut figurate loquamur, cum a primo usque ad sextum labores hujus vite significentur cum jam ad septimum venitur, in quamdam transitur theoricam et contemplativam vitam, sed que adhuc carne gravatur.

Octava autem pars in omnibus perfecta est et transcendit labores et erumnas, nec jam dedita est lamentis, nisi hic qui amore superno fiunt. Unde et difficile et ineptum est ex eodem modo fieri lamentabile carmen.

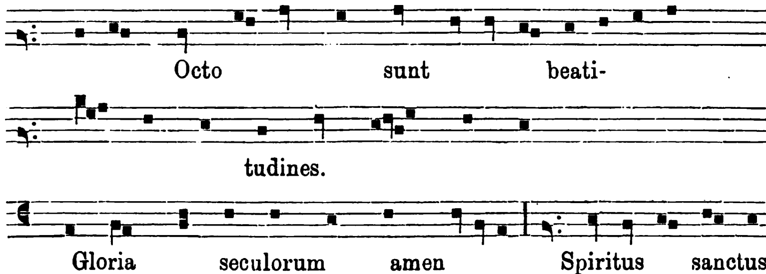
Sed libet in finem operis intexere quevis unicuique accidat parti; per protum etenim melius ostendimus qualitates vel historias alicujus rei. Per plagin proti orare vel petere aliquid possumus. Per deuterum vero dignitates vel qualitates animorum indicere possumus. Per plagin ejusdem deuteri magnifice aliquid extollere possumus. Per tritum autem actio unius cujusque exprimitur. Per plagam vero ejusdem triti repietatio ac lamenta opportet fieri. Per tetrardum autem beatitudo exprimitur; sed que adhuc carne gravatur per ejus vero subjugalem eterna quies et habitudo exprimitur.

Quia ergo diximus quod unicuique modo conveniat quo modo vel quot distinctiones habeat hic ultimus videamus. Habet prepositas per tonum et reliquias species duas. Appositas duas et una ex appositis interdum et preposita per diatessaron, aliquando per diapente; suppositam unam. Affinitate autem conjungitur autento deutero et plagis triti. Unde et minus capacibus tam perfusas error sit ut multa mela que sunt deuteri modi faciant in sexto aut octavo, et ea que sunt sexti faciant in deutero aut plagali tetrardo: fitque error maximus ignorantes quod cui tribuere possint. Quapropter necesse est, ut quibus

(1) Questo capitolo non è numerato nel Coussemaker.

signis eos perfecte discernere possimus proponamus et hec melius per distinctiones et vocum longitudinem ostendimus. Dueterus autentus distinctiones mittit in septimam vocem hoc est G et in seeundam acutam que est ♮; et vox acuta prima que est *a* semper habet longam, nisi cum ♮ secundam acutarum distinctionis acceperit ascendens ab imo. At plagi triti finali voce fere omnes distinctiones mittit, rariusque in tertia super se; sub se autem tanto frequentius quanto et liberius. Tono vero numquam super se distinctionis habebit. Plagis autem tetrardi distinctiones facit supra et super suam finalem vocem tono quod alii penitus carent. Hec habet secundam vocem id est ♮, usque in semet longam, nisi cum plage triti admiscetur et hoc modo nisi in prolixionibus melis. Ergo deuteri autenti distinctiones quibus supremi affines mandat sunt hii. Tetrardus in G, deuterus ignobilis in ♮, aliis affinibus supremis non meminiscitur. Plagis autem triti rarissime usque tertie super se transmittit sub uberius, *alias* proximo tono. Inter hos autem et tetrardus proprias habet distinctiones, id est, sub se proximiorem tritum, super viciniorem protum in quibus bene distinguitur ab aliis modis.

Hinc plagis sequitur, certoque fine tenetur
Nomen habens proprium tono de termine vocum.
Namque alii qui ibi sunt quarti quintique locati
Unde magis melum datur variabile in ipsos.
Nescius ast horum fertur strictissime rectus,
Octavus ponitur subsuper, hicque vocatur
Ut nomen loca sic mutat per climata numquam.



Soror mea Lucia. Beata Agnes.
Pastores dicite. Dixerunt impii.

Item dissimile principium eadem distantia:

Dixit Dominus mulieri. Dixit Deus ad Adamum.

Itemque dissimile ambobus:

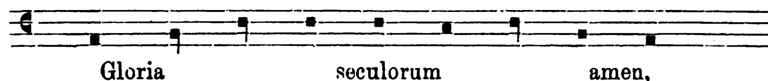
Justorum anime.
Sapientia clamitat.
Cum venerit Pnraclytus.

II



Qui sunt hi sermones.
Hodie Beata virgo Maria
Hodie Maria.
Hodie celesti
Factum est silentium.
Anime impiorum.
Nato Domino.

III



Missus est Gabriel.
Dominus ad.
Parvulus filius.
Veritas de terra.
Omnes de saba.
Lumen est (?) revelationem.
Summa ingenuitas.
Magnus sanctus Paulus
Hodie scietis.
Per singulos dies.
Dixit Angelus ad.
Aspice in me.
O vos omnes.

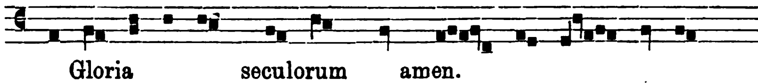
IV



Ite et vos in vineam,
Zelus domus tuæ.
Erat enim inter.
Tolle domine tuum.
Omnis gens per girum.
Confirma hoc Deus.
Hoc est preceptum.
Euntes ibat.
Ecce ancilla.
Ecce completa sunt
Crastina erat.
O ineffabile.

IN INTROITIBUS

I



Gloria seculorum amen.

Ad te levavi,
Lux fulgebit.
Dum medium.
Jubilite deo
Spiritus Domini.

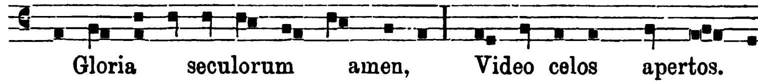
II



Gloria seculorum amen. Invocabit me.

Letabitur justus.
Probasti Domine.
Dilexisti.
In excelso.
Benedicta sit.

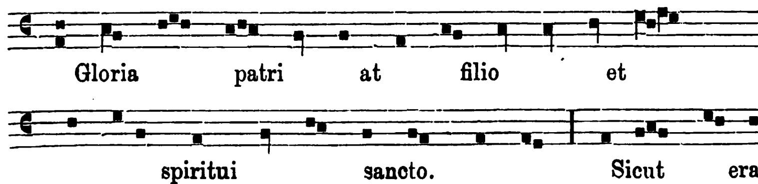
IN COMMUNIONIBUS



Gloria seculorum amen, Video celos apertos.

Introibo ad altare.
Pater si non potest.
Hoc corpus quod.
Dico autem vobis.
Primum quærite.
Domine memora.
Modicum et non videbitis.
Simile est regnum.
Responsum.
Cum venerit.

℟. Hodie nobis de celo.
℣. Hodie illuxit.



Gloria patri at filio et

spiritui sancto. Sicut erat

Quia duum semper pthongis
Resonant suaviter.
Idque nomen generale
Cunctis consonantiis,
Diapason, diapente
Nomina sunt propria
Quantitatis; hec et dia
Tessaron vocabula
Captant nomen, dum a vocum
Sibi fixarum a numero.
Unusquisque constat motus
Quantitate simplici,
Qualitate quamvis sono
Hereant multiplici
Non omnes qualitates
Et jam quas species.
Diapason namque constat
Ogdoas per voculas;
Hec a cunctis nomen sumpsit,
Quia inest omnibus.
Est que dupla suis locis
Vicissim una altere.
Diapente vocum quinque
Habet hoc vocabulum.
Hic sexquialter manens
Vincit tono diatessaron.
Inde sexte nec secunde
Semper herent vocule.
Cantus est, prudens cantor,
Hos perfecte noscere.
Quibus locis esse possint
Cum discreta facie.
Quia idem cum sint semper
Tantum resonant unice.
Septem enim diapason
Certe insunt species.
Diapente bine duple
Diatessaronque tertie.
Sicque minus quam sint voces
Unam tenent speciem.

Tonus vero sono pleno
Sumpsit hoc vocabulum
Nec augmentum nec defectum
Recipit ullo modo.
Cujus nomen cuncti tropi
Rapuere sibimet.
Octo modis quique sua
Pulchra fingunt cantica.
Dum gravales et acutas
Sequestrant particulas;
Que noscuntur gravitate
Necnon et acumine.
Primus tonus unum nomen
Ceperit si queritur.
Prime vocis hoc ex voto.
Meruisse sapitur.
Quam si queras isto more
Tibi pandam ordine.
Tres cognosce tantum voces
Ortu fore proprio.
Due tono disjunguntur
Pleno a se invicem.
Semitonio non pleno
Tertia disjungitur.
Hi discreti duo motus
Tonum cantum construunt,
Nec minores ulle partes
Esse queunt vocibus;
Statuuntur firmitatem
Propter unam in simul
Una enim si deesset,
Altera succumberet.
Neque melo quisquis posset.
Alium instruere.
Falciuntur sic vicissim
Uno semet corpore.
Nunc cognoce primum tonum,
Quare primus sedeat.
Primam vocem quia tenet,
Tono vel adjungitur,

Ordo cujus firmus manet
Nec mutatur tempore.
At si queras quare semis
Hoc non promeruerit,
Minoratus nosce causa
Tono hunc prepositum
Quod plerumque ipse cernis
In habitu hominum,
Vox modorum cum sit una
Multas esse diximus.
Quia loco terminorum
Voces appellavimus.
Cum sit una vox dicenda
Simplex ordo cantum.
At succentus si intersit
Erunt due vocule.
Una corda usus homo
Duas numquam percutiet.
Inde una semper manet
Cunctis vox terminibus
Totus ergo motus cantus
Fit per unam voculam;
Que diverse dum incisa,
Qualitatis fuerit.
Sunt diversa multum ei
Locis cunctis spatia.
Vocem ergo nosce, cantor,
Omnibus flexibilem.
Cui autem nimis dura
Manet vel mollissima,
Certa loca terminorum
Nequit fari congrue.
Nec sat dura neque mollis
Debet esse vocula.
Sed directa que equari
Possit cum terminibus.
Ista tonos dulce ciet
Certa tenens spatia.

Tonus ergo a tonando
Traxit hoc vocobulum.
Quia motus, cum sit plenus,
Nullo egit commodo.
Inde tonus ordo plenus
Harmonice dicitur.
Constat autem vocis une
Quatuor terminibus.

Quosque protos ac tetrardos
Tritos atque deuteros
More greco nominamus
Quibus cantus struitur.
Duo autem adjectiva
His sunt necessaria.
Quia tropus unusquisque
Habet duo lateta.
Unus subest superfertur
Vero alte alius
Subeuntes nuncupantur
Modis plage omnibus.
Excellentes aut autenti
Singulis terminibus.
Hocque duo sat sint grata
Omnibus in cantibus (1).

Primus tonus quinto ponit
Loco differentia;
Ubi ejus subjugalis
Non distinguit carmina.
Quia quisque suas sibi
Jure tenet proprias.
Quamvis autem uno loco
Major minor fieret,
Tamen minor non excedit
Sua loca singula.
Si excedat, in majoris
Veniet potentia.
Major vero nec minori
Infert violentiam;

(1) Hi quatuordecim ultimi versus in Codice Vallicelliano solummodo **reperiuntur.**

Ejus loca nec attingit,
Nec amittat propria.
Una enim subarctantur
Omnes toni regula.
Restat quoque te nunc nosse
Horum loca singula.
Que quicumque derelicta
Sua rapit alias,
In illius cujus tulit,
Coarctatur curia.
Protus tritus et tetrardus
Quinto tenent formulas;
Quibus possunt sua satis
Facere principia.
Sexto autem loco tenet
Deuter differentias;
Plage parti atque triti
Loco insunt tertio;
At tetrardi deuterique
Quarto pollent solio.
Quorum cantus his arctantur
Semper sub terminibus
Item super quisque modus
Octo salit gradibus,
Et ad quintas est remissus,
Ut magister loquitur.
Quando plage et autentis
Non sunt differentie;
Quod si plagas ab antentis
Convenit discernere.
Plage saliunt ad quintas,
Nec vadunt ulterius;
Et ad quintas declinando
Sibi satisfaciunt.
At autentis ad octavas
Competenter saliunt.
A finali uno tono,
Neque cadunt amplius,
Deuterus hanc offendit
Sepe dictam regulam;
At per partes cantuum
Queras forte si cognosces.
Quas distinctiones vocant
Bene scire satage;
Quia iste harmonie
Firme sunt clavigere.
Plage proti atque triti
Loca tenent tertia;
Ubi suas queunt fare
Fines vel principia.
Ne usurpent, caveantur
Loca usque alia.
Sed tetrardi deuterique
Quartam numquam excedant.
Qui autentis mox tradentur
Jure missa propria
Sub se autem quintas
Obtinere valeant,
At autentis numquam licet
Infima appetere;
Nisi tono uno tantum
Sub finali posito.
Caveantque potestatem
Sub plagarum maxime.
Quisquis velis camenarum
Melodiis canere;
Et dulcissimas pastorum
Fistulas contennere;
Musicorum subaratam
Regulam prosequere.
Gamma succinit his tribus
Litteris sequentibus.
Qui videlicet et *B*.
Atque *C* tantummodo.
A ad *D* et *B* ad *E*.
Semper quartis vocibus
C ut gamma organizat;
Suis tribus posteris
D et *E* ac *F* sequenti
Monocordi regulis.

Atque *D* sectatur *G F*.
Quartum *A* non deserit.
F sequentes tenet.
Litteras probavimus
C et *A* ac *B* productum
Ullo sine dnbio.
Et cum tangit *B* rotundum,
Item tenet et organum
G reciprocat idipsum
Quod de gamma diximus.
A acutam ♮ ac *C*
Tenet suo organo.
A respondit quarte *D*.
♮ ad *E* eotenus.
Sed acutam sicut grave
Canitur ut prediximus;
Atque cuncta elementa
Suum tenent modulum.
Quarta vox semper precedit
Quarte sine scrupulo.
Summa cura tene, cantor,
Ea quod prediximus.
Semper quarta vocis quarte
Moderetur organo;
Donec cantus, unde venit,
Redeat ad terminum.
Quod cum fecerit secunda
Vox secunda succinat.
G cum terminatur
Organum *F* appetat,
A cum finem ponit cantus
Organum *G* appetat.

INDICE DEL VOLUME

OPERETTE MUSICALI DI GUIDO

GUIDONIS ARRETINI - OPUSCULA DE MUSICA